ŚWIAT FOTOGRAFII

29

ŚWIAT FOTOGRAFII

PISMO POSWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ I UŻYTKOWEJ
ORGAN POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

WYDAWCA: ODDZIAŁ POZNAŃSKI P. T. F.

PISMO UKAZUJE SIĘ Z SUBWENCJI MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI

ROK VII LIPIEC — SIERPIEŃ NUMER 29

SPIS RZECZY

JURIJ JEKIELCZIK

Linie i układ liniowy*)

Przy oglądaniu obrazu, widz dostrzega kształt i wielkość przedmiotów i ich układ w przestrzeni przez wzajemne stosunki barwy, waloru i linii; dzięki perspektywie liniowej dostrzega on przestrzeń, określa stopień oddalenia osób i przedmiotów i ich stosunki wzajemne.

Oglądając obrazy liniowe — rysunki ołówkowe, wykonane bez wypełniającego je waloru lub barwy, nie trudno przekonać się, że zarysy liniowe mogą dać jasne pojęcie o przestrzeni przedstawionej na płaszczyźnie, kształcie przedmiotów i bryle, jeżeli układ perspektywiczny wykonany został prawidłowo.

Będąc czynnikiem ograniczającym powierzchnię, linie określają kształty powierzchni przedmiotów i osób. Linie są różne pod względem swego kształtu i kierunku: mogą one być proste, pochyłe, zygzakowate, krzywe, mogą być łagodne lub ostre. I każda linia w kompozycji wywołuje określone wrażenie wzrokowe. Linie i kombinacje linii zdolne są przyciągnąć wzrok, a zatem, kierować uwagę widza przy oglądaniu obrazu, podobnie jak i inne elementy kompozycji plastycznej.

Dostrzeganie kształtu związane jest z fizjologicznym podrażnieniem naszego oka i nie trudno zauważyć, że charakter i zarysy linii, ich kształt będą powodowały różny ruch oka i różne podrażnienie, a zatem i różne wrażenia wzrokowe. Jednocześnie wrażenie wzrokowe nie jest czymś bezprzedmiotowym, związanym tylko ze wzrokowym odbiciem linii, jest ono zawsze powiązane z realnym wyobrażeniem o otaczającej nas rzeczywistości. Widziana przez nas w życiu przestrzeń, natura, wyrażane są tym lub innym układem linii. Bezkresne pola, równiny, spokojne morze wywołują u widza odpowiednie stany spoczynku, określające się pewną przestrzenną jednostajnością. Wznoszące się na równinie wysokie drzewa, gmachy, dymiące w niebo wysokie kominy fabryczne, naturalnie, naruszają tę jednostajność i spokój i swoim sensem i swoimi zarysami. Stan widza oglądającego obraz wielkomiejskiej ulicy, krajobrazu przemysłowego itp. różni się od jego stanu, gdy ogląda on bezbrzeżne pola lub spokojne morze.

Naturalnie, że taki lub inny nastrój przy oglądaniu przyrody określa się treścią oglądanego zjawiska. Możemy również ustalić, że treść ta zawsze tak lub inaczej wyraża się różnym układem linii. Forma spokojnego morza wyraża się linią poziomą, określającą gładką i spokojną powierzchnię wody i linię horyzontu. Morze wzburzone wyraża się rozmaitymi liniami zygzakowatymi i skośnymi, oddającymi zarysy miotających się fal.

W sztuce plastycznej zjawisko życiowe, przedstawione na płaszczyźnie obrazu, również będzie wywoływało u widza te lub inne stany lub uczucia, i uczucia te będą również określały

*) Jest to tłumaczenie V rozdziału z książki radzieckiego autora, laureata Premii Stalinowskiej, J. Jekielczika pt. „Mistrzostwo plastyczne w fotografii". Wyd. Goskinoizdat, Moskwa 1951.

się przede wszystkim treścią dzieła. Nie trudno jednak zauważyć, że prawidłowo dobrany układ liniowy zawsze będzie sprzyjał bardziej mocnemu i wyrazistemu dostrzeganiu dzieła plastycznego przez widza.

W ten sposób, odpowiadający treści dzieła układ liniowy zawsze dopomoże do łatwiejszego „odczytania" tej treści.

Możemy obserwować w życiu, że natura i ludzie w zależności od stanu, w jakim się znajdują, przybierają różne zarysy liniowe. Zarys liniowy człowieka stojącego spokojnie różni się od zarysów biegnącego; jeśli pierwszy w zasadzie zbliżony jest do pionu, to zarysy człowieka biegnącego są zygzakowate lub skośne. Kontury drzew przy pogodzie spokojnej różnią się od konturów drzew zginanych wiatrem.

Układy liniowe, jakie widzimy w życiu, odtworzone w dziełach plastycznych, zdolne są wyrażać i charakteryzować te lub inne stany spoczynku lub ruchu przez podobieństwo.

Linie zygzakowate wywołują przy oglądaniu stan niepokoju na skutek niespokojnego, skaczącego ruchu oka, zmuszonego często zmieniać kierunek wzroku. Może być, że jest to związane w jakimś stopniu z podobnym wyobrażeniem o błyskawicy, wyrażanej, w naturze, linią zygzakowatą; może być że mają tu miejsce i inne skojarzenia podobieństw, których wyliczyć nie podobna. Jasnym jest jednak, że podrażnienia te związane są z naszymi realnymi wyobrażeniami o przedmiotowej rzeczywistości, z naszymi konkretnymi wrażeniami na skutek zjawisk otaczającego nas świata.

Poziome linie proste oko przyjmuje spokojnie, bez wstrząsów i zmian kierunku. Tu w zestawieniu z realną rzeczywistością powstaje przez skojarzenie obraz szerokich horyzontów stepowych lub spokojnego morza. Linie pionowe podkreślają wrażenie wysokości, strojności, majestatyczności; przypomnijmy wysokie chorągwie na uroczystościach sportowych, majestatyczność wysokich gmachów, obelisków, wysokie drzewa. Linie skośne na skutek właściwości optycznych naszego oka, dają wrażenie chwiejności i tym samym podkreślają ruch. Wynika z tego, że układy liniowe, jakie widzimy w życiu przy obserwowaniu przyrody, przeniesione na obraz, zawsze będą podkreślały te lub inne stany spoczynku lub ruchu, odpowiadające zjawiskom realnej rzeczywistości, jakie wywołują w nas określone stany emocjonalne.

Naturalnie, że linia, zdolna wywołać podrażnienie wzrokowe, lub kombinacja linii, układ liniowy, nie tworzą jeszcze obrazu artystycznego działającego na widza, gdyż linia czy układ linii są bezprzedmiotowe.

Dlatego też, mówiąc o wrażeniu wzrokowym, wywoływanym tymi lub innymi liniami, rozumie się, że mówimy o przedmiotach i realnej rzeczywistości, wyobrażonej przy pomocy tych lub innych linii. Linia jest tylko środkiem plastycznym, lecz środkiem nadzwyczaj wyrazistym, ułatwiającym charakteryzowanie przedstawianych zjawisk lub przedmiotów.

Przedstawiając zjawiska, osoby i przedmioty, mistrz fotograf powinien dążyć do znalezienia w rozkładzie przedmiotów zdjęcia najbardziej odpowiadającego wybranemu tematowi układu linii, takiego układu, który ułatwi z największą wyrazistością oddanie treści jego zamierzenia.

Ponieważ obraz fotograficzny tworzy się nie jedną linią, lecz kombinacją, skojrzeniem linii, określających kontury osób i przedmiotów, fotograf musi koniecznie dostrzegać i uwzględniać zasadniczy bieg linii i porządkować ich kierunek, gdyż w przeciwnym razie linie będą się przecinały, gmatwały, gmatwając tym samym liniowe zarysy przedmiotów.

Kombinacja linii, określająca zarysy kształtów przedmiotów i ludzi w obrazie, tworzy jego układ liniowy. W dowolnym układzie liniowym zawsze jedna linia lub grupa linii, zgodnych w kierunku i charakterze będzie dominującą. Podług tej głównej linii, lub grupy linii, przyciągającej nasze oko, możemy sądzić o charakterze układu liniowego.

Układ liniowy okazuje się jednym z czynników kompozycji plastycznej, gdyż łączy on oderwane elementy obrazu, nadając mu siłę i zwartość, a tym samym współdziała odbiorowi zasadniczego zamierzenia artysty.

Świadome uwydatnienie w układzie plastycznym grupy zasadniczych konturów liniowych, które w zależności od ich charakteru, działają na widza podobieństwem do realnej rzeczywistości, dopomaga również najbardziej wyrazistemu wypowiedzeniu zamierzonej w dziele idei.

Te same przedmioty i osoby, podporządkowane różnej budowie liniowej, w zależności od charakteru tego układu przyjmowane są przez nas różnie i mogą przybierać różne jakości plastyczne Charakter układu liniowego, podobnie jak i charakter linii, może powodować różne ruchy naszego oka, a więc i różne wrażenia powodowane obrazem przedmiotu. Przedmioty, kontury których podporządkowane są prowadzącej poziomej, będą robiły wrażenie inne, niż te same przedmioty, umiejscowione na prowadzącej skośnej lub zamknięte w trójkąt.

Często w mowie potocznej używamy wyrażenia: „kompozycja po przekątnej", „kompozycja w trójkącie". Określenia takie są nieprawidłowe, dlatego, że pod pojęciem kompozycji rozumie się zjawiska znacznie szersze, łączące cały zespół ukształtowania elementów wzrokowych i wybór tych elementów w celu rozwiązania tematu. Tutaj zaś mowa nie o kompozycji, lecz o układzie liniowym, będącym tylko jednym z jej elementów.

Rozpatrzmy charakter odbioru najbardziej rozpowszechnionych układów liniowych i ich znaczenie dla odbioru całości dzieła. Jeżeli mówimy: liniowy układ poziomy, pionowy albo budowa w trójkącie lub owalu, to nie oznacza

to, że wszystkie przedstawione przedmioty są rozmieszczone dokładnie na tych liniach lub dokładnie wpisane w figury geometryczne. Pod przytoczonym wyżej określeniem rozumiemy wypadki, gdy kontury przedstawionych przedmiotów i ich rozmieszczenie i współdziałanie podporządkowane są zasadniczym przewodnim kierunkom linii, charakterystycznych dla tej lub innej figury geometrycznej.

To, co mówiliśmy o poziomych liniach, stosuje się i do układów poziomych. Układ poziomy sprzyja ruchowi oka od krawędzi ku krawędzi obrazu i daje wrażenie szerokości obszaru, spokoju i nieograniczoności przestrzeni, rozciągającej się i poza ramami obrazu. Układy poziome spotykają się najczęściej przy oddawaniu przyrody, pejzażu. Jeżeli pejzaż na krawędziach niczym nie zamyka się i nie jest przecięty liniami pionowymi (gmachy, drzewa itp.), to przedstawiony na nim obszar będzie wydawał się niepomiernie większym niż w wypadku, gdy w wycinku są elementy przecinające poziom.

Układy pionowe przewidują odbiór obrazu od dołu ku górze i spotykają się często tam, gdzie wymaga się wyrażenia uroczystości, ogromu, wyniosłości i wysokości.

Układ po skośnej charakteryzuje ruch i podkreśla go. Osiąga się to wrażenie na skutek tego, że oko wykonuje ruch skośny, momentalnie odbiera ostre zmniejszenie przestrzeni, znajdującej się po jednej stronie linii skośnej, lub nagłe jej zwiększenie. Zmniejszenie lub zwiększenie przestrzeni łączy się, naturalnie, z ruchem. Obok tego, że linia skośna zwiększa wrażenie ruchu, posiada ona jeszcze właściwość wprowadzenia wzroku widza w głąb przedstawianej przestrzeni. Jeżeli wyobrazimy sobie obraz kolei biegnącej w dal w układzie skośnym, a po torach będzie mknął pociąg w kierunku widza, to zauważymy, że oko kierujące się początkowo w głąb przedstawionego obszaru (wzdłuż skośnego toru) po spotkaniu posuwającego się pociągu, skieruje się z powrotem (po linii jego ruchu), czym wzmocni się odbiór ruchu i przestrzeni, a także współdziałanie między obrazem i widzem.

Aby ruch oddany został najbardziej ostro i wyraziście, kierunek linii skośnych nie powinien być niczym zakłócony. Linie skośne, wyprowadzające oko poza granice obrazu, wzmacniają wrażenie ruchu.

Jeżeli artysta stawia sobie za zadanie skupienie uwagi w środku obrazu, to układ liniowy tworzy się zwykle w granicach zamkniętej figury geometrycznej, naprzykład, trójkąta, owalu lub koła. (Mowa tu nie o formacie obrazu. Prostokątny format obrazu może w swoich granicach zmieścić dowolny układ liniowy w figurze geometrycznej).

Wybór formatu obrazu, to jest określenie jego proporcji poziomych i pionowych, również posiada wielkie znaczenie dla plastycznego rozwiązania i zawsze uzależniony jest od treści dzieła, tematu, wyrażającego tę treść przedmiotowo, i liniowego układu obrazu. Przedstawienie wysokich gmachów lub wysokich kominów fabrycznych na zdjęciu o formacie poziomym niszczy ich wysokość dlatego, że już sam format zdjęcia przeszkadza ruchowi oka po pionie, ogranicza go.

Podporządkowując układ liniowy zasadniczemu zamierzeniu kompozycyjnemu, należy uwzględniać właściwości linii i dobierać takie ich zespoły i taki format obrazu, jakie będą najbardziej sprzyjały uwypukleniu treści tematycznej. Nie należy jednak rozumieć powiedzianego wyżej w ten sposób, że obserwacja linii i układów liniowych w dziełach sztuki i w życiu zawsze zgodnie powoduje to lub inne wrażenie i że dla osiągnięcia odpowiedniego efektu w kompozycji dzieła wystarczy wynaleźć podkreślającą go charakterystykę liniową. Charakterystyka liniowa może niekiedy i kontrastować z przedstawianym zjawiskiem, dźwięczeć nie w unisonie z nim. Lecz i w tym wypadku, to jest jeśli charakterystyka liniowa jest świadomie przeciwstawiona treści, będzie współdziałała ona bardziej głębokiemu oddaniu tematu.

Przedstawmy sobie obraz spokojnego morza z gładką lustrzaną powierzchnią i jasnym niebem. Cała budowa wykonana jest po liniach poziomych. Ze spokojnej gładzi wody ledwie występuje peryskop łodzi podwodnej. Obraz opatrzony jest napisem: „Wróg przyczaił się". Tu układ poziomy będzie kontrastował z przedstawionym tematem, a spokój morza wzmocni wrażenie naprężenia i oczekiwania.

Sens zachodzącego zjawiska zawsze będzie warunkował stan uczuć wywoływany dziełem u widza. Natomiast układ liniowy dopomoże tylko jaśniej wyrazić i określić dążenie autora, współdziałając i podkreślając ten stan plastycznie lub swoją niezgodnością z przedstawionym tematem, to jest kontrastem z nim, wywołując odpowiednią reakcję.

Mówimy, że obfitość pionów tworzy inny efekt wzrokowy, niż obfitość linii poziomych, i tym odpowiednio do swego zamierzenia należy posługiwać się artyście. Wiadomo, że linie poziome określają szerokość, pionowe wysokość. Kierunek linii przyciąga wzrok widza i sprzyja powstawaniu złudzeń optycznych.

Jeżeli wziąć dwa jednakowej wielkości kwadraty i podzielić je równą ilością linii, jeden poziomo, a drugi pionowo, to kwadrat rozdzielony poziomo będzie się wydawał szerszy niż kwadrat rozdzielony pionowo, a kwadrat podzielony pionowo, dłuższy od podzielonego poziomo.

Jeżeli weźmiemy dwa jednakowe odcinki linii prostej i do jednego odcinka doprowadzimy pod różnymi kątami dwie grupy przecinających go linii równoległych, to odcinek ten wyda się nam nie prosty, lecz przełamany.

Dzięki własnościom optycznym oka można wytworzyć mnóstwo rozlicznych złudzeń optycznych, które często pomagają artyście fotogra

fowi, umiejętnym doborem przecinających się linii, zmieniać wrażenia wzrokowe dawane przez osoby i przedmioty odpowiednio do jego zamierzenia.

Dlatego własności złudzeń optycznych, stwarzanych kombinacjami linii, powinny również być znane fotografowi artyście.

Nie należy jednak myśleć, że studiowanie dzieł plastycznych dopomoże nam wyprowadzić określone prawa układu i stworzyć recepty, zgodnie z którymi fotograf będzie wyraziście rozwiązywał swoje dzieła. Wszelkie usiłowania kanonizacji układów kompozycji plastycznej zawsze przerodzą się w zimną, wyrozumowaną bezprzedmiotowość. Zadanie kompozycji plastycznej cechuje się koniecznością prawdziwego i wyrazistego oddania realnej rzeczywistości i nie powinno dążyć do podporządkowania materiału pod standartowe formy tego lub innego układu liniowego.

Kompozycja — to uświadomiona przez autora forma artystycznego wyrażenia swego zamierzenia we wszystkich jego elementach i składnikach, a nie sprowadzanie układu liniowego do kształtów jakiejkolwiek figury geometrycznej.

Studiowanie dzieł sztuki plastycznej, studiowanie przyrody, rozumienie zjawisk współczesnej rzeczywistości pomogą fotografowi artyście znaleźć wyraz wzrokowy swego dzieła, jego kompozycję. Znajomość możliwości swojej sztuki, umiejętność posługiwania się tymi możliwościami dopomogą mu znaleźć tę najbardziej jasną i wyrazistą formę, jaka będzie w pełni ukazywała temat dzieła.

tłum. Z. Obrąpalski.

E. SZMIDTGAL

„Materialistyczne kryteria w fotografice"

(Ciąg dalszy)

Technika optyczna odpowiadająca powyższej charakterystyce jest dobra dla przeważającej ilości tematów. Jeżeli jednak specyfika tematu wymaga, by obraz zasugerował widzowi niektóre specjalne wrażenia, technika optyczna w niektórych wypadkach może się przyczynić do uzyskania tego efektu przez określone odstępstwa od wyżej podanej charakterystyki standartowej. I tak na przykład ujęcie tematu sylwetkowe, zupełnie pod światło, daje najwyższy efekt syntezy, niejako podnosi przedmiot do roli symbolu („Łódź" Świat Fotografii Nr 6, „Zmierzch" Św. Fotogr. Nr 6, „Krzyż" Świat Fotografii Nr 7, „Odbudowa Warszawy W—7 „Św. Fotogr. Nr 15)[3]). Rysunek miękki sugeruje oderwanie od rzeczywistości; nadaje obrazowi charakter wizyjny („Sen" Świat Fotogr. Nr 9, „Kościół Św. Krzyża" Św. Fotografii Nr 2). Ujęcie bardziej z dołu wysuwa przedmiot na tło nieba i w ten sposób podkreśla wysokość („Zima I" Świat Fotogr. Nr 3, „Pomnik Feliksa Dzierżyńskiego" Św. Fotogr. Nr 23). Ujęcie bardziej z góry pokazuje widzowi przestrzeń między jego stanowiskiem a dalszymi planami, i w ten sposób podkreśla rozciągłość motywu w głąb („Wczasowicze w drodze na Trzy Korony" Św. Fotogr. Nr 24, „Fragment gazowni" Św. Fotogr. Nr 13). Należy przy tym zaznaczyć, że przesada w zakresie przesuwania punktu widzenia w górę. („Fragment pochodu" Świat Fotogr. Nr 16) lub w dół („W zwierciadle życia" w. Fotogr. Nr 11 „Przyjemna praca" Świat Fotografii Nr 20) zniekształca przedmiot, daje obraz niezrozumiały i wzbudza u widza w pierwszym rzędzie ciekawość, skąd też fotograf dokonał tak osobliwego zdjęcia. Dzieło nabiera cech naturalizmu i technika optyczna przytłumia temat. Również niezgodne z charakterem tematu albo przesadne użycie efektu sylwetkowego czy też zmiękczenia („Na leśnej drodze" Św. Fotogr. Nr 2) stwarza tylko przykre dla widza wrażenie niedoskonałości technicznej.

Ogólnie jednak technika optyczna w fotografice ma stosunkowo niewiele możliwości dodatniego oddziaływania swoją charakterystyką na sugestywność obrazu, i upraszczając całe zagadnienie możemy powiedzieć, że fotografik realista niewiele straci, jeżeli będzie stale pracował techniką optyczną, którą na wstępie określiliśmy jako standartową.

5. Technika bromowa

Technika światłocienia w fotografice swoją specyfiką jest już w możności w znaczniejszym stopniu oddziaływać na efekt dzieła, aniżeli technika optyczna, skrępowana w dużej mierze prawami fizyki.

Technika światłocienia w fotografice, podobnie jak i technika optyczna fotografiki jest swoista. Opiera się ona na własnościach oraz przemianach emulsji światłoczułych i sama przez się może być istotnym elementem piękna obrazu.

Jako poprawną technikę bromową w fotografice możemy w zasadzie określić taką technikę, która charakteryzuje się:

1. Występowaniem w obrazie pełnej skali walorów od czystej bieli do najgłębszej czerni.

[3]) Czytelnikom, którzy nie mają odnośnych numerów „Świata Fotografii" a chcieliby zobaczyć fotogramy wymienione przez autora, podaje się do wiadomości, że komplety „Świata Fotografii" znajdują się m. in. w bibliotekach lokalnych Oddziałów Polskiego Towarzystwa Fotograficznego.

2. Dobrym wypracowaniem szczegółów zarówno w światłach jako też i w cieniach.

3. Skoncentrowaniem maksymalnych kontrastów na głównym przedmiocie obrazu.

4. Zblednięciem i zmiękczeniem kontrastów w planach stanowiących tło przedmiotu głównego.

5. Czysto czarną barwą czerni i białą barwą papieru.

Technika bromowa odpowiadająca w. w. charakterystyce, to tak samo jak poprawny lecz niewyszukany język w literaturze. W zasadzie wystarcza dla większości tematów, ale przecież nie wszystko jest w możności wyrazić. Toteż w jeszcze szerszym zakresie, aniżeli określone odmiany techniki optycznj, dla określonych efektów bywają stosowane odstępstwa techniki bromowej od opisanego standartu. I tak przewaga walorów jasnych, przy dużych ilościach czystej bieli sugeruje słoneczność, pogoda, optymizm. („Poranek" Św. Fotogr. Nr 6 „Fantazja wiosenna" Św. Fotogr. Nr 7 „Orchidee" Św. Fotogr. Nr 1) Przewaga walorów ciemnych i brak czystych świateł sugeruje grozę, pesymizm („Burza" Św. Fotogr. Nr 10). Miękkość walorów obrazuje rozmarzenie, rezygnację, poddanie się fatum czy też urokowi („Perra antiqua" Św. Fotogr. Nr 7 „Wschód" Św. Fotogr. Nr 9, „Sen" Św. Fotogr. Nr 9). Kontrastowość w fotogramie sugeruje energię, decyzję („Morze" Św. Fotogr. Nr 3 „Praca" Św. Fotogr. Nr 1 „Dom PZPR" Św. Fotogr. Nr 23). Działanie sylwetkowego ujęcia omówiliśmy już jako odmianę techniki optycznej. Odcienie ciepłe czerni (z odcieniem brunatnym) i kremowa barwa papieru sugerują słońce, życie, ciepło. Odcienie zimne czerni (niebieskawe) sugerują chłód, martwotę.

Niesposób wyliczyć wszystkich tego rodzaju zależności między specyfiką techniki bromowej czy optycznej, a treścią, choćby tylko dlatego, że jeszcze nie wszystkie zależności ludzie dostrzegli i zanotowali. Bo zależności powyższe nie powstały drogą dyktatu czy też umowy. Poprostu wymienione właściwości techniczne obrazu nasuwają widzowi pewne skojarzenia czy to z życia codziennego, czy nawet atawistyczne. Ponieważ te skojarzenia u przeważającej większości odbiorców naszego środowiska cywilizacyjnego kształtują się w sposób jednakowy, poszczególne cechy techniki bromowej czy też optycznej przeszły do arsenału środków technicznych fotografika i służą mu do sugerowania widzowi określonych treści.

Zastosowanie któregokolwiek z omówionych efektów techniki bromowej niezgodnie z charakterem tematu, daje w obrazie sprzeczność sugestyj i obniża wartość artystyczną dzieła. Nie ulega jednak wątpliwości, że należyte dopasowanie techniki bromowej do specyfiki tematu, może w szeregu wypadków zwiększyć sugestywność obrazu i w dużej mierze przyczynić się do podniesienia wartości artystycznej dzieła.

Należy przy sposobności zaznaczyć, że w historii fotograficznej techniki światłocienia mieliśmy jedno wielkie nieporozumienie — tak zwane techniki swobodne, zwane też niekiedy technikami szlachetnymi. Tu należały techniki takie jak pigment, bromolej, przetłok, guma i podobne. Techniki te dawały fotografikowi możliwość swobodnego przesuwania dowolnie wybranych partii obrazu, zależnie od intencyj autora, ku światłom lub ku cieniom, bez zmiany natężenia tonalnego reszty obrazu. W ten sposób pojęte techniki te miały pomóc fotografikowi w wyrównaniu niektórych niedomagań emulsji światłoczułych, ograniczających podatność tych emulsji w stosunku do ludzkiej woli. Podobne zadanie, acz w mniejszym zakresie, spełniały też niektóre fototechniczne odmiany zwykłego procesu bromowego jak izohelia i person. W zasadzie zbliżonym celom miała służyć też odmiana typowej optycznej techniki fotograficznej — technika miękkiego rysunku.

Znaleźli się jednak wśród fotografików i tacy, którzy uważali, że techniki swobodne są po to, by obraz fotograficzny upodobnić fakturą do obrazu olejnego czy też graficznego. Uważając te ostatnie widocznie za coś lepszego od fotogramu, nazwali techniki swobodne technikami szlachetnymi. Techniki swobodne, które w zasadzie są tylko jednym ze środków do osiągnięcia celu, podnieśli do godności ostatecznego celu, lekceważąc szereg innych elementów piękna obrazu.

Właśnie takie ujęcie i wykorzystanie technik swobodnych, na szczęście należące do historii, było nieporozumieniem. Bo czyż mogło być dla fotografiki korzystne porzucenie własnej, tak bogatej i sugestywnej techniki bromowej i zastąpienie jej taką czy inną metodą naśladownictwa cudzej faktury. Tak pokierowana fotografika musiała iść w ogonie malarstwa, brnącego zresztą w tym czasie coraz dalej na bezdroża formalizmu.

6. *Względny charakter praw kompozycji*

No i wreszcie kompozycja, czyli technika budowy obrazu, ta korona środków technicznych plastyka.

Nazwa „kompozycja" pochodzi od wyrazu łacińskiego „compono" — składam razem (z części). Stąd wynika, że pod nazwą kompozycji obrazu będziemy rozumieli wzajemny stosunek topograficzny (rozmieszczanie) elementów wizualnych i logicznych, z jakich zbudowany jest obraz. Elementami wizualnymi obrazu są plamy i linie o różnych kształtach i natężeniach tonalnych. Elementami logicznymi czyli anegdotycznymi obrazu są elementy występujące w obrazie ujęte podług ich treści — ludzie, drzewa, chmury, budynek itp.

Istnieją tysiące możliwych rozwiązań kompozycyjnych. Każda z nich ma swoją wymowę, swoją treść. W związku z tym rozwiązanie kompozycyjne powinno być dostosowane do tematu i sugerować widzowi takie wrażenia, jakie są potrzebne dla właściwego odczytania treści obrazu. Natomiast nie ma kompozycji którąby była dobra bez względu na temat.

Różni teoretycy formułowali dość szczegółowo prawa kompozycyjne, jednak w sposób niejednakowy, i dotychczas nie potrafili w tej dziedzinie dojść do porozumienia, mimo przelania rzeczywiście pokaźnej ilości atramentu. Przyczyną rozbieżności było najczęściej to, że każdy dostosowywał swe sformułowania do innej, mniej lub bardziej ograniczonej grupy stylowej, a co za tym idzie, też tematycznej. Każdy bowiem, kto jest wyznawcą takiego czy innego kierunku artystycznego, mimo woli formułuje prawa estetyki, a wśród nich też kompozycyjne w sposób faworyzujący właśnie jego styl i tematykę typową dla danego stylu.

Mając powyższe na uwadze w ogóle nie będziemy mówili o kompozycji poprawnej czy też odpowiedniej, a więc poprawnej dla danego tematu, czy też grupy tematycznej bądź stylowej. W miejsce poprawności natomiast będziemy mówić o treści albo wymowie logicznej takiego czy też innego układu kompozycyjnego. W tych warunkach jako kompozycję poprawną będziemy traktować taką kompozycję, której wymowa logiczna odpowiada potrzebom zakreślonym przez temat obrazu.

Są do pomyślenia niektóre cechy układu kompozycyjnego, u których trudno dopatrzeć się możliwości dodatniego oddziaływania na efekt artystyczny dzieła, choćbyśmy brali pod uwagę nawet najbardziej różnorodną tematykę, właściwą biegunowo sobie przeciwnym stylom. Dotyczy to cech układu, które nie sugerują widzowi żadnej treści, oprócz chaosu. Otóż nie wykluczając możliwości znalezienia w przyszłości dziedzin dodatniego zastosowania nawet dla takich cech układu kompozycyjnego, przy obecnym stanie naszej wiedzy praktycznie musimy je uznać za negatywne. W związku z tym, niezależnie od ustalenia wymowy logicznej poszczególnych układów kompozycyjnych w sensie twórczym, jesteśmy w możności wytypować też parę niezwiązanych z treścią cech układu kompozycyjnego, działających negatywnie w obrazach wszystkich znanych nam grup tematycznych i stylowych. Jednak liczba tych najszerzej obowiązujących zasad kompozycyjnych, władnych dyskwalifikować obraz bez względu na temat i styl jest znikoma, a charakter zupełnie ogólnikowy, to też nie wykraczają one ponad rolę kanwy w powstaniu haftu krzyżykowego.

Rozwiązania kompozycyjne ubogie w treść, mają do pewnego stopnia cechy rozwiązań uniwersalnych, i mają też wszelkie wady rozwiązań uniwersalnych. Na ogół nie są one w możności jawnie przeczyć treści obrazu, szczególnie jeżeli treść obrazu też jest uboga, to też w większym lub mniejszym stopniu nadają się nieomal do wszystkich obrazów. Rozwiązania kompozycyjne o określonej wymowie, bogate w treść, są w możności w dużej mierze przyczyniać się do podniesienia sugestywności obrazu, pod warunkiem że są użyte w sposób właściwy. W przypadku zastosowania rozwiązania kompozycyjnego o określonej wymowie niezgodnie z założeniami tematu, dwie lub więcej treści w obrazie będą sobie przeczyć i efekt będzie negatywny. Okazuje się, że rola poszczególnych rozwiązań kompozycyjnych w nadawaniu obrazowi określonych treści jest w zasadzie podobna, a w gruncie rzeczy nawet większa, aniżeli rola poszczególnych odmian techniki bromowej czy też optycznej.

Do elementów rozwiązania kompozycyjnego, mogących widzowi sugerować odpowiednie treści należą w pierwszym rzędzie różne formy geometryczne w obrazie, podkreślone przez mocne wyodrębnienie wizualne z pomiędzy ogółu elementów.

Znany jest cały szereg zależności pomiędzy określonymi formami geometrycznymi a ich wymową w obrazie. Są to zależności tego typu:

Symetria obrazu sugeruje pretensjonalność, pychę, martwotę a w niektórych wypadkach też monumentalność. Asymetria sugeruje powiązanie z życiem i jest ważnym czynnikiem ożywienia obrazu. Mocne linie pionowe a także pionowy format sugerują wysokość i wyniosłość („Odbudowa Warszawy W-Z" Św. Fotogr. Nr 15) „Zjazd" Św. Fotogr. Nr 19 „Architektura we mgle" Św. Fotogr. Nr 2). Mocna linia pozioma (np. horyzont, linia brzegowa) sugeruje szerokość, spokój, spoczynek („Wschód" Św. Fotogr. Nr 9, „Wschód księżyca na jeziorze Kigoma" Św. Fotogr. Nr 7). Większa ilość takich linij daje to samo wrażenie uwielokrotnione aż do nudy. Ogólnie linie proste równoległe do krawędzi obrazu sugerują pewną sztywność, martwotę, bezwzględność. Linie przekątne sugerują dynamikę, ped, i przyczyniają się do ożywienia kompozycji. Bez odbierania obrazowi cech spokoju ożywiają go linie krzywe o łagodnych krzywiznach, szczególnie arabeskowe. Linie prowadzące od krawędzi i zbiegające się ku środkowi obrazu sugerują głębię, przestrzeń („Kolejka na Kasprowy" Św. Fotogr. Nr 19).

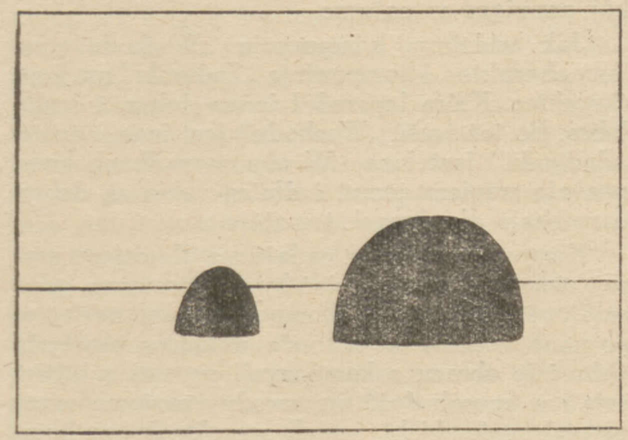
Sprawa zależności pomiędzy formami geometrycznymi układu kompozycyjnego, a wymową anegdotyczną układu, przedstawia się podobnie, jak sprawa zależności pomiędzy szczegółami techniki bromowej czy też optycznej a treścią. A więc w zakresie wymowy logicznej poszczególnych form geometrycznych istnieje cały szereg zależności, między innymi dotychczas nam nieznanych. Źródłem zaś tych zależności są wrażenia, jakie poszczególne formy kompozycyjne wywołują u szerokiego ogółu odbiorców naszego środowiska cywilizacyjnego. W każdym razie między innymi takimi czynnikami, jak tu opisaliśmy, włączonymi w układ kompozycyjny, plastyk może i powinien wydobywać z obrazu określone treści, potrzebne dla danego tematu.

7. *Przejrzystość kompozycji*

Kompozycja obrazu może być przejrzysta lub chaotyczna. O kompozycji przejrzystej mówimy wtedy, jeżeli rozmieszczenie istotnych elementów obrazu łatwo wpada w świadomość widza. Stosu-

jąc kryterium bardziej praktyczne możemy określić, że kompozycja obrazu jest przejrzysta, jeżeli rozmieszczenie głównych elementów po krótkiej obserwacji może być przez widza zapamiętane i z pamięci naszkicowane odręcznie na kartce papieru.

Jako przykłady przejrzystej kompozycji możemy wymienić np. fotogramy reprodukowane w różnych numerach „Świata Fotografii": „Pejzaż pagórkowaty" (Św. Fotogr. Nr 6) „Wschód" (Św. Fotogr. Nr 9) „Zadymka" (Św. Fotogr. Nr 9) „Zmierzch" (Św. Fotogr. Nr 6) „W mglistej otchłani" (Św. Fotogr. Nr 6) „Kościół Św. Krzyża" (Św. Fotogr. Nr 2) i wiele innych. Drogą prostej próby Czytelnik może się przekonać, że przeniesienie kompozycji w. w. fotogramów na odręczny szkic syntentyczny nie nastręcza najmniejszych trudności. Dla przykładu podajemy szkic kompozycji fotogramu „Wschód" *(Rys. 1)*.



Rys. 1

Trudniejsza sprawa jest np. z fotogramem „Odbudowa Warszawy" (Św. Fotogr. Nr 16). Nagromadzenie dużej ilości niewyosobnionych elementów różnych wielkości o rozczłonkowanych i wzajemnie zlewających się zarysach utrudnia dopatrzenie się w obrazie ładu i zasadniczej myśli kompozycyjnej. Kompozycja obrazu tego jest chaotyczna.

Nie ulega wątpliwości, że zasadnicze formy geometryczne mogą dojść do świadomości widza tylko w tym wypadku, o ile są wizualnie wyosobnione, a nie zatracają się wśród nadmiaru szczegółów i szczególików w obrazie. Kompozycja obrazu powinna być w każdym wypadku przejrzysta, bo tylko wtedy obraz może sugerować widzowi określone treści zaplanowane przez twórcę. To podstawowe i najbardziej ogólne prawo kompozycji formułujemy w ten sposób, że elementy obrazu powinny być ułożone według pewnego ładu, łatwo dochodzącego do świadomości widza.

8. *Stosunek elementów wizualnych do anegdotycznych*

W dalszym ciągu analizy zagadnień kompozycyjnych możemy zauważyć, że elementy wizualne mogą być jednocześnie elementami logicznymi, a mogą też takowymi nie być. Kompozycja typu drugiego bywała dość często spotykana w twórczości formalistycznej, opartej na założeniu, że treść elementu wizualnego ma znaczenie podrzędne. W odróżnieniu od założeń formalizmu, twórczość realistyczna przywiązuje do treści elementów wagę pierwszorzędną. W związku z tym też wymaga, by ważne elementy logiczne były zarazem odrębnymi elementami wizualnymi, to znaczy by się odcinały walorem od otoczenia. Odwrotnie, elementy logicznie podrzędne, powinny być wizualnie jak najsłabsze, to znaczy jak najbardziej zlewać się z tłem, a wizualnie mocne plamy nie mające związku z treścią obrazu są w ogóle niepożądane.

Takie ujęcie głównego przedmiotu zdjęcia jest najbardziej syntetyczne, to znaczy koncentruje na głównym przedmiocie maksimum uwagi widza, bez rozpraszania jej na elementy podrzędne i na efektowne plamy pozbawione treści. Cóż nam bowiem z pomysłowej i efektownej kompozycji, jeżeli wśród wizualnej przewagi form geometrycznych nie związanych z treścią obrazu, będą zatracać się elementy anegdotyczne a wraz z nimi i treść obrazu.

9. *Prostota kompozycji.*

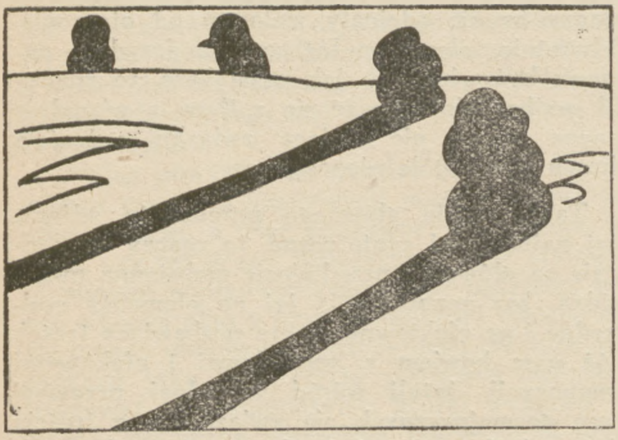
Kompozycja obrazu może być prosta lub rozwinięta. O kompozycji prostej mówimy wtedy, jeżeli obraz składa się z niewielkiej ilości, najwyżej paru elementów. O kompozycji rozwiniętej lub złożonej mówimy, jeżeli obraz składa się z większej ilości elementów, stanowiących oddzielne składniki układu kompozycyjnego.

Wśród fotogramów wymienionych już w niniejszej pracy, najbardziej prostą kompozycję reprezentują: „Wschód" (Św. Fotogr. Nr 9) oraz „W mglistej otchłani" (Św. Fotogr. Nr 6). Fotogram „Wschód" składa się z dużej plamy stogu, małej plamy stogu oraz linii horyzontu. Reszta jest praktycznie bez znaczenia. Fotorgam „W mglistej otchłani" składa się z człowieka i czółna. Ponieważ wizualnie i logicznie oba te elementy są mniej więcej jednakowo ważne, a przy tym zespolone są w jedną całość, można nawet traktować je jako jeden element — człowieka w czółnie. Fotogram ten jest więc fotogramem jednoelementowym, gdzie prostota kompozycji doszła już do skrajności.

Obie wspomniane kompozycje są też bardzo przejrzyste. Jest to zasługą dobrego wyosobnienia elementów z otoczenia, a poza tym sprzyja przejrzystości też prostota kompozycji.

Jako przykład kompozycji rozwiniętej omówimy fotogram „Zadymka" (Św. Fotogr. Nr 9). Przykład ten jest o tyle pouczający dla zrozumienia omawianych pojęć, że kompozycja omawiana, aczkolwiek rozwinięta, jest ogromnie przejrzysta. Fotogram z łatwością daje się przenieść na syntetyczny szkic; podajemy go poniżej

(rys. 2). A więc kompozycja może być rozwinięta w mniejszym lub większym stopniu, ale przy tym wcale nie musi być chaotyczna. To są dwa zupełnie oddzielne pojęcia, wystarczy porównać wspomniany już fotogram „Odbudowa Warszawy" (Św. Fotogr. Nr 16) z „Zadymką". „Zadymka" ma w pełni czytelny układ elementów i doskonałe ich wyosobnienie, i to właśnie decyduje o przejrzystości.



Rys. 2

„Zadymka" składa się z elementów następujących: dwu drzew stojących blisko siebie z prawej strony obrazu, dwu cieniów biegnących od nich wskos na lewo ku dołowi, linii horyzontu i dwu drzew stojących na linii horyzontu po stronie lewej. Razem 7 elementów, a więc w każdym razie sporo. Najbardziej istotne jednak jest to, że układ kompozycyjny znakomicie wspiera treść obrazu, wyrażoną w tytule i treści elementów. Efekt ten powstaje w wyniku wędrówki, jaką oko i uwaga widza odbywa po elementach obrazu przy oglądaniu tego ostatniego.

W „Zadymce" przykuwają wzrok skośne cienie idące w kierunku przekątnym od prawego górnego rogu. To są dwa elementy najbardziej mocne wizualnie. Ułożenie ich w kierunku przekątnym od razu podkreśla dynamikę i daje wrażenie mocy żywiołu.

Oko zaczyna obserwację obrazu od prawego drzewa; jest to najmocniejsza plama obrazu. Stąd po przekątni cienia zesuwa się wzrok wskos na lewo ku dolnemu brzegowi obrazu. Do wzmocnienia tego efektu przyczynia się wizualnie słaby, ale przemawiający do naszej świadomości cień własny zbocza po lewej stronie. Ten cień wskazuje, że teren opada w kierunku ku nam. Świadomość, że cień drzewa biegnie z góry na dół w terenie, wzmacnia uczucie zepchnięcia przez wichurę.

Po dojściu z cieniem do dolnej krawędzi obrazu wobec świadomości, że na obrazie jeszcze coś się znajduje, wzrok widza przeskakuje do drugiego co do mocy elementu plamowego — do drugiego drzewa. Niejako ponawiamy w naszej wyobraźni próbę wspięcia się na zbocze. Znów wzrok zostaje zepchnięty po takiej samej przekątni w tym samym kierunku. Powtórzenie efektu zepchnięcia, zgodne co do kierunku, jeszcze bardziej wzmaga odczucie mocy wiatru. Wrażenie zepchnięcia potęguje też fakt, że skośne cienie nie kończą się przed dojściem do krawędzi obrazu; sugeruje to, jakoby wiatr wyrzucał widza poza ramę obrazu.

Wreszcie trzeci etap obserwacji — odczytywania obrazu. Wzrok znów wraca do drugiego drzewa licząc od prawej strony. Drzewo to jest zgięte przez wiatr i wskazuje przygiętą koroną kierunek wiatru, nieomal zgodny z kierunkiem cieniów. W kierunku wiatru widzimy na horyzoncie w tumanie białego pyłu jeszcze dalsze dwa drzewa — jakby dalsze etapy ucieczki z pola obrazu pod przemożną presją żywiołu.

W odróżnieniu od „Zadymki", „Wschód" sugeruje spokojem i prostotą układu plam tonalnych, a także poziomą linią horyzontu ciszę i spokój panujące w naturze.

Jak widzimy, kompozycja „Wschodu" ma inny charakter, i kompozycja „Zadymki" ma inny charakter. Która lepsza? I jedna dobra, i druga dobra. Bo też treść „Wschodu" jest inna, i treść „Zadymki" jest inna. W obu wypadkach kompozycja wspiera temat i dlatego obie są dobre, oczywiście dla danych tematów.

Kompozycja prosta nadaje się dla całego szeregu tematów. Chętnie też bywa stosowana, gdyż zależności dotyczące kompozycji są najlepiej poznane właśnie w zakresie układów prostych. Odnośnie obrazu o kompozycji prostej z łatwością i w sposób dość niezawodny możemy orzec na podstawie obiektywnych przesłanek, czy kompozycja jest właściwa.

W wypadku kompozycji bardziej rozwiniętej, poglądy różnych odbiorców dot. celowości jakiegoś układu raczej mogą się różnić, bo właśnie odnośnie układów rozwiniętych kryteria obiektywne jeszcze nie zostały w dostatecznie szczegółowej formie rozpracowane. I dlatego przy ocenie układów rozwiniętych twórca czy też krytyk muszą się z konieczności posiłkować w dużej mierze swoim zmysłem artystycznym. Artystą bowiem jest właśnie ten, kto dzięki wrodzonemu uzdolnieniu intuicyjnie jest w możności stosować takie kryteria, jakich się jeszcze ludzkości nie udało sformułować.

W tych warunkach na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, że rzeczą najwłaściwszą jest we wszystkich wypadkach stosować kompozycje jak najprostsze, które też zarazem mają najwięcej cech uniwersalności. I tak też postępowali formaliści. Jak to jednak już powiedzieliśmy, z kompozycją to tak jak z techniką bromow w fotografice i z językiem w literaturze. Kompozycja prosta jest zarazem też uboga w treść. Jaka taka wystarczała w zupełności dla ubogiej tematyki formalistycznego „dolce far niente" [4]. Dla tematu o głębokiej treści nakaz

[4]) słodkie nieróbstwo (wł.).

prostoty kompozycji w szeregu wypadków byłby takim samym hamulcem, jak dla literata ograniczony asortyment wyrazów i form gramatycznych. Kompozycja bardziej rozwinięta częstokroć potrafi współdziałać z takimi tematami, jakie dla kompozycji prostej są nieosiągalne, i dlatego stosowanie kompozycji rozwiniętych w niektórych wypadkach bywa potrzebne.

Ograniczanie przez plastyka kompozycji do układów najprostszych, poza zubożeniem zasobu środków artystycznego wypowiedzenia się, prowadzi też do stosowania układów już uprzednio widzianych i wykorzystywanych, a więc do pewnego rodzaju naśladownictwa; ilość poprawnych układów kompozycyjnych dających się utworzyć np. z dwu plam, jest ściśle ograniczona i ogólnie niewielka. Przy jeszcze dalszym ograniczaniu ilości elementów, dochodzimy do kompozycji jednoelementowej o jeszcze uboższej wymowie, którą już wogóle trudno nazwać kompozycyjną, bo skoro nie ma conajmniej dwu elementów, nie ma czego składać w jedną całość. I właśnie dopiero kompozycje rozwinięte dają plastykowi możliwość tworzenia układów zupełnie oryginalnych, a przy tym wysoce sugestywnych. A że, jak to już podano, technika kompozycyj rozwiniętych jest jeszcze mało rozpracowana, właśnie na tym odcinku ma przed sobą plastyk obok możliwości prawdziwych triumfów także możliwości niepowodzeń. Wydaje się jednak, że prawdziwy artysta z powołania, będzie wolał wybrać tę drugą drogę, wolną od łatwizny i tam, gdzie tego będzie potrzeba, nie cofnie się przed kompozycją rozwiniętą w stopniu zakreślonym przez specyfika tematu i przez kwalifikacje plastyka.

10. — Jedność układu kompozycyjnego

Obraz może mieć jeden albo dwa układy kompozycyjne. Teoretycznie mogłoby być też więcej, ale w praktyce się nie spotyka. O jednym układzie kompozycyjnym mówimy wtedy, jeżeli wszystkie elementy obrazu są zespolone w jedną harmonijną całość logiczną i wizualną. O dwu układach w obrazie mówimy:

1 — jeżeli część obrazu, obejmująca pewną grupę elementów, oddzielona jest od reszty elementem dzielącym; albo

2 — jeżeli w obrazie dają się dostrzec układy kompozycyjne nie powiązane w jedną całość w sposób logiczny.

Nieomal jako regułę obowiązującą przyjmujemy, że dwu, a tymbardziej więcej układów kompozycyjnych w jednym obrazie należy unikać, dla tym lepszego koncetrowania uwagi widza na głównym temacie. Takie bowiem wymagania stawia kompozycji i autorowi większość tematów, z jakimi miewamy do czynienia.

Występowanie w jednym obrazie dwu układów kompozycyjnych sugeruje przeciwstawienie, obojętność lub obcość dwu światów, reprezentowanych przez oba układy kompozycyjne, i jedynie dla uzyskania takiego efektu może mieć zastosowanie kompozycja dwuukładowa. A że tematy wymagające efektu przeciwstawienia należą do rzadkości, a przytem stawiają przed autorem także szereg trudności w zakresie wymowy anegdotycznej poszczególnych elementów, nieomal z zasady stosuje się w plastyce kompozycję jednoukładową. Toteż musimy bliżej zająć się środkami, za pośrednictwem których zabezpiecza się w obrazie jednolitość układu.

Otóż skłonność do rozdzielenia się obrazu na dwa układy kompozycyjne występuje w pierwszym rzędzie wtedy, gdy w obrazie ma miejsce przecięcie wizualne lub logiczne. Przecięcie obrazu wizualne dają wszystkie mocne linie proste równoległe do krawędzi, a szczególnie równoległe do krótszej krawędzi, bo w tym kierunku obraz łatwiej rozciąć. Skłonność do przecięcia obrazu jest u takiej linii tym większa, im bliżej osi symetrii ona przebiega, i im bardziej równoważą się pod względem bogactwa anegdotycznego części obrazu, znajdujące się po obu stronach linii. Taką piętą achillesową fotografika, grożącą zawsze przecięciem obrazu jest np. pozioma linia horyzontu lub linia brzegowa wody („Pomnik Lenina w Poroninie" Świat Fotogr. Nr 22, „Moskwa" Świat Fotogr. Nr 13).

O ile linii przecinającej obraz wogóle nie da się wyeliminować z kompozycji, posługujemy się dla zopobieżenia przecięciu środkami następującymi:

1. — Odsuwamy linię jak najdalej od osi symetrii w tym kierunku, gdzie mniej treści („Zima I" Świat Fotogr. Nr 3, „Bukowina Tatrzańska" Świat Fotogr. Nr 19). W ten sposób powodujemy zachwianie równowagi między obiema częściami obrazu; zdecydowanie bierze górę jedna ze stron, druga widocznie degraduje się do roli podrzędnej i efekt przecięcia słabnie.

2. — Linię przecinającą przed jej dojściem do krawędzi zamykamy przy pomocy wizualnie mocnych plam.

3. — Obi eczęści przedzielone linią wiążemy wizualnie lub logicznie. Np. w przypadku krajobrazu z horyzontem doskonale spełniają te zadanie drzewa wyrastające z przedniego planu i wchodzące na tło górnej połowy obrazu („Mroźny poranek na Gubałówce" Św. Fotogr. Nr 19). W fotogramie „Światło i cienie" (Św. Fotogr. Nr2) mamy do czynienia z wizualnym przecięciem obrazu przez górną krawędź bariery. Efekt wizualnego przecięcia łagodzi tu logiczne zwężanie górnej i dolnej części obrazu. Mianowicie w górnej części obrazu widzimy źródło światła, zaś w części dolnej partię chodnika oświetloną przez to samo źródło, wraz z cieniem rzuconym przez barierę.

Jest rzeczą znamienną, że linia prosta umieszczona na przekątni lub równolegle do przekątni

ma stosunkowo w najmniejszym stopniu właściwość przecinania fotogramu. Toteż ilekroć możemy dowolnie układać kierunek mocnej linii w obrazie, chętnie wybieramy przekątnię („Na szlaku wielkiej odbudowy" Św. Fotogr. Nr 3). Należy jednak przestrzec przed układaniem wzdłuż przekątni linij, o których wiemy, że są pionowe, bo to koliduje z logiką i zdradza anormalny punkt wzgl. kąt widzenia, nadając tym samym obrazowi cech naturalistycznych („Szklarze" Św. Fotogr. Nr 17).

Przecięcie logiczne obrazu ma miejsce w dwu wypadkach. Po pierwsze wtedy, jeżeli pomimo braku wizualnej linii przecinającej fotogram, mamy w fotogramie pomiędzy dwoma skupiskami elementów większą przestrzeń o treści obojętnej, i poprzez tę przestrzeń skupiska elementów nie łączą się ani wizualnie, ani logicznie. Taki przypadek mamy np. w fotogramie „Wczasowicze w drodze do Morskiego Oka" (Św. Fotogr. Nr 21). Grupa turystów w dolnej części obrazu, a także partia wierzchołków drzew i szczytów górskich w górnej części stanowią dwa skupiska elementów. Skupiska te są od siebie odległe i podzielone przestrzenią o treści obojętnej. Nie ma ani linii wizualnej łączącej te dwa skupiska, ani też nie widać by turyści patrzyli na szczyt czy też szli w tym kierunku, nietrudno dostrzec, że droga prowadzi w dół. Aż się prosi, żeby wziąć nożyce i w połowie wysokości przekroić fotogram na dwie części, które też będą stanowiły oddzielne i w sobie zamknięte całości logiczne i kompozycyjne.

Inny przypadek przecięcia logicznego ma miejsce wtedy, jeżeli w obrazie pomiędzy dwoma skupiskami elementów znajdują się elementy obrazujące rozległą płaszczyznę prostopadłą do powierzchni obrazu. Takie przecięcie logiczne daje np. rząd drzew biegnących od widza w głąb obrazu, i jeżeli po obu stronach takiego rzędu znajdują się skupiska elementów mniej więcej równoważące się pod względem wizualnym i logicznym, następuje przecięcie obrazu.

Przykłady logicznego przecięcia fotogramu zostały przez autora bardziej szczegółowo omówione w artykule „O logice fotogramu" (Św. Fotogr. Nr 7).

Należy w tym miejscu zaznaczyć, że na to, czy różne elementy obrazu wiążą się w jednolity układ kompozycyjny, czy też rozpadają się na układy odrębne, bardzo poważny wpływ ma rozmieszczenie elementów kierunkowych. Przez elementy kierunkowe rozumiemy istoty żywe, przedmioty martwe, linie lub ich zespoły i temu podobne elementy, posiadające uprzywilejowane kierunki patrzenia, odchylania, poruszania się; najogólniej działania. Zgodnie z J. Sunderlandem („O sugestii promieniowania przedmiotów na obrazie" Św. Fotogr. Nr 3) nazwiemy je kierunkami promieniowania. Profil człowieka czy też zwierzęcia promieniuje w tym kierunku, w jakim jest zwrócony. Pojazd — w kierunku swego ruchu. Drzewo albo źdźbło trawy w tym kierunku, w jakim jest pochylone. Pochyłość terenu — w kierunku spadku ku dołowi.

Wizualnie mocna linia promieniuje ogólnie w kierunku swej długości, a więc może zasadniczo promieniować w dwu kierunkach. Najczęściej wzdłuż określonej linii układają się kierunkowo zbliżone promieniowania elementów jednokierunkowych. Zespół linij, o których wiemy że w rzeczywistości są równoległe (np. szyny kolejowe), w razie ułożenia w obrazie w sposób zbieżny w wyniku perspektywy, promieniuje w kierunku zbieżności.

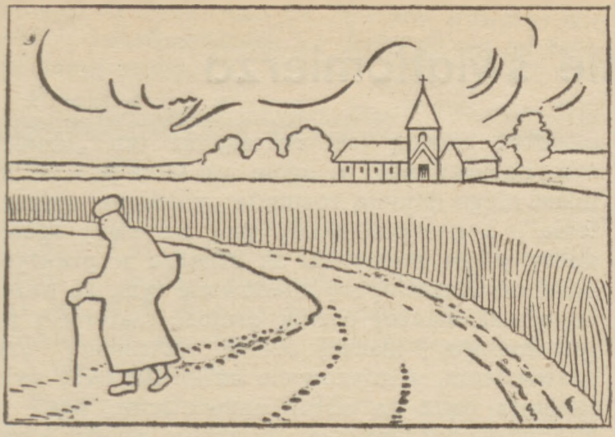
Zależności tego rodzaju jest bardzo dużo. Wynikają one, podobnie jak i inne zależności kompozycyjne z wrażeń, jakie człowiekowi narzucają takie same układy widziane w naturze.

O ile w obrazie znajduje się więcej niż jeden element kierunkowy, wówczas proporcjonalnie do znaczenia poszczególnych elementów będących wanie główne oraz promieniowanie podrzędne czyli wtórne. Właśnie o jedności kompozycyjnej obrazu decyduje powiązanie wszystkich promieniowań w jedną harmonijną całość.

Promieniowania poszczególnych elementów kierunkowych mogą być ułożone w sposób zgodny („Przed nami Rysy" Św. Fotogr. Nr 21). Taki układ sugeruje współdziałanie, wspólnotę wysiłku lub ruchu do określonego celu. W kierunkach przeciwnych układamy dwa promieniowania w przypadku wzajemnego zainteresowania obu elementów czy to pozytywnego (życzliwość), czy też negatywnego (wrogość). Jako przykład pozytywnego sensu dwu promieniowań przeciwnych możemy przytoczyć w fotogramie „Pomnik F. Dzierżyńskiego" (Św. Fotogr. Nr 23) promieniowanie widzów i posągu. Jako przykład negatywnego sensu dwu promieniowań przeciwnych mogą służyć w znanym obrazie J. Matejki „Kazanie Skargi" promieniowania kaznodziei i audytorium. Promieniowania mijające się sugerują obojętność, obcość i w ten sposób rozbijają obraz na dwa układy kompozycyjne, i to w tym większym stopniu, im bardziej dane promieniowania równoważą się co do mocy.

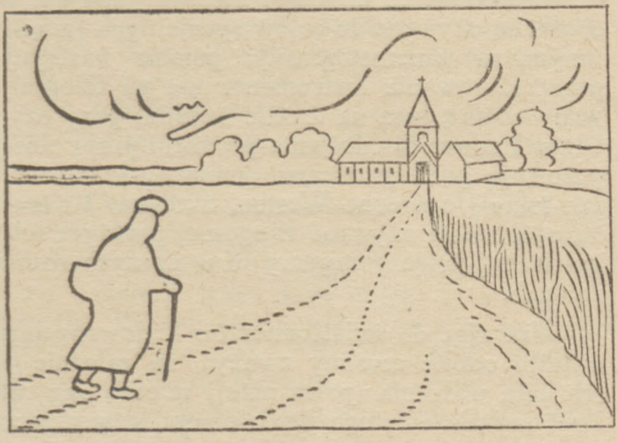
Dla zilustrowania powyższego przytoczymy negatywny przykład mijania się promieniowań zaczerpnięty z cytowanej już pracy Santeula *(rys. 3)*. Jak widzimy, droga początkowa prowadząca w głąb obrazu, skręca w lewo i zamiast związać widza z kościołem widocznym w głębi, uchodzi gdzieś w bok. Podobnie postać widoczna na rysunku uchodzi w bok z obrazka nie wiadomo dokąd; nie idzie ani do kościoła, ani nawet tam, dokąd prowadzi droga. Obok (na *rys. 4*) przedstawiamy szkic obrazu złożonego z tych samych elementów, powiązanych w jednolity układ.

Również negatywnymi przykładami częściowego rozbicia obrazu na oddzielne układy kom-



Rys. 3

pozycyjne przez mijające się promieniowania są fotogramy „Wisła dostarcza piasku" (Św. Fotogr. Nr 12) oraz „W Tatrach" (Św. Fotogr. Nr 25). W fotogramie pierwszym mocnemu promieniowaniu dwu kładek przeciwstawia się poprzeczne doń, równorzędne co do mocy i zupełnie niezwiązane z nim promieniowanie dwu równoległych linij brzegowych. W fotogramie drugim widzimy trzy grupy wczasowiczów. Jedna patrzy w prawo, druga w głąb, a trzecia zażywa kąpieli słonecznej. O ile grupa trzecia z punktu widzenia promieniowań może być potraktowana jako obojętna, o tyle promieniowania grup pierwszej i drugiej swą rozbieżnością sugerują zupełną obcość obu grup, co dla danego tematu wcale nie jest korzystne.



Rys. 4

Pozytywnych przykładów powiązania wszystkich ważniejszych elementów obrazu w jedną zwartą całość kompozycyjną nawet nie przytaczamy z tego prostego powodu, że przykładów takich są niezliczone ilości. Między innymi co najmniej 95% fotogramów reprodukowanych w „Świecie Fotografii" odpowiada w zupełności temu wymogowi i nadałoby się tu do przytoczenia jako przykład.

Dla wyczerpania zagadnienia dwu układów kompozycyjnych w obrazie należy zaznaczyć, że jest możliwe także przecięcie obrazu przestrzenne, to znaczy dzielące negatyw jako przestrzeń trójwymiarową na dwie części — bliższą i dalszą. Takie przecięcie przestrzenne powstaje, jeżeli między widzem a przedmiotem zdjęcia umieszczone są elementy oddzielające, szczególnie jeżeli te elementy sugerują płaszczyznę podziału równoległą do powierzchni obrazu. Jeżeli np. fotografujemy widok poprzez kraty, następuje przecięcie obrazu na dwa układy logiczne; jeden układ stanowi widok właściwy, zaś drugi — bliższa powierzchnia krat widoczna na fotografii, wszystko to, co leży jeszcze bliżej oraz widz. W ten sposób przestrzenne przecięcie obrazu na dwa układy jest zarazem logicznym odcięciem widza od głównego tematu.

Odcięcie wzgl. przecięcie przestrzenne ma miejsce tylko wtedy, gdy elementy odcinające wchodzą na tło, którego ważka rola w obrazie jest zadokumentowana m. in. ostrością rysunku. Jeżeli elementy odcinające są odtworzone z pełną ostrością rysunku, a widok w głębi nie ostro, widok staje się tylko tłem, element odcinający przedmiotem głównym i efekt odcięcia znika.

Przecięcia przestrzennego na ogół unikamy, co najmniej tak samo, jak przecięcia płaskiego, czy to wizualnego, czy też logicznego. Poza nieprzyjemnym dla widza odcięciem od motywu, nasadzenie ważnego elementu na ostro odtworzone tło może dać w wyobraźni widza również przykre wypchnięcie elementu bliższego przed płaszczyznę obrazu, wyznaczoną najdelszym ostro zarysowanym planem. Z tego względu staramy się zwykle dla przedmiotu głównego dobierać tło ubogie w treść, a jeżeli to się nie da zrobić, zmniejszamy ostrość tła przez zwiększenie otworu przesłony. Dokonując zdjęcia poprzez kolumnadę lub szpaler drzew, wybieramy stanowisko między dwoma elementami szpaleru w ten sposób, by te dwa elementy znalazły się po bokach fotogramu i tu współdziałały z ramą obrazu.

Jako przykład niekorzystnego w skutkach przestrzennego przecięcia fotogramu możemy przytoczyć „Mroźny poranek na Gubałówce" (Św. Fotogr. Nr 19).

Tym niemniej jeżeli jakiś artysta umieszczając w obrazie np. kraty potrafi w sposób dostatecznie wymowny pokazać, że przedstawione przez kraty są kratami więzienia i rzeczywiście dzielą przestrzeń na dwa światy nie łączące się ze sobą, powinien właśnie wykorzystać efekt przestrzennego odcięcia, skądinąd tak niebezpieczny. Takie właśnie rozwiązanie zastosował A. Fougeron w obrazie olejnym „Henri Martin" *(rys. 5)* demonstrowanym na wystawie współczesnej plastyki francuskiej (Warszawa 1952).

(Ciąg dalszy w następnym numerze)

TADEUSZ CYPRIAN

Właściwe używanie światłomierza

Jeżeli można powiedzieć, że na dziesięciu fotografów jeden tylko używa aparatu z pełną świadomością moliwości i ograniczeń tego instrumentu, to równie słusznie można powiedzieć, że na stu posiadaczów światłomierza najwyżej jeden używa go w sposób właściwy.

Przeciętny posiadacz światłomierza kieruje go na fotografowany obiekt, odczytuje wychylenie wskazówki, ustala na tej podstawie czas naświetlenia i na tym kończy się jego wiedza. Niektórzy tylko zdają sobie sprawę z tego, że fotografując biało ubraną osobę na czarnym tle lub czarno ubraną na białym należy odczytać czas naświetlenia trzymając światłomierz blisko twarzy fotografowanej osoby, ale ten sposób postępowania uważany jest niemal za „wyższą szkołę" fotograficzną.

A tymczasem w światłomierzu elektrycznym drzemią ogromne możliwości zupełnie nie wykorzystane przez jego właściciela; instrument ten, należycie używany może dać zupełnie nieoczekiwanie doskonałe wyniki w praktyce fotograficznej, zapewniając nietylko dobrze naświetlone negatywy, ale dając możliwość uzyskiwania negatywów miękkich lub kontrastowych, dostosowywania metody pracy do charakteru fotografowanego obiektu i zmieniania jego skali tonów w sposób niemal nieograniczony; możliwość oceny obiektu w stosunku do rozpiętości skali tonów tak filmu jak i papieru pozytywowego, a wreszcie możliwość oceny już z góry sposobu wywoływania filmu celem uzyskania przewidzianego i pożądanego efektu.

Możliwości te wymagają przede wszystkim uświadomienia sobie prostego faktu, że używając światłomierza musimy już z góry mieć na uwadze jaki chcemy uzyskać negatyw, jak go będziemy wywoływać i jak powiększać, by dojść do doskonałego tonalnie powiększenia. Nie odczytanie „właściwego czasu naświetlenia" kieruje naszymi krokami, lecz koordynacja wszystkich czynników biorących udział w powstawaniu obrazu, z których ten „właściwy czas naświetlenia" (który zresztą nie istnieje jako stała i niezmienna nawet w danym konkretnym przypadku wielkość) jest jednym ze składników.

Jeżeli skierujemy na jeden i ten sam obiekt kilka światłomierzów różnych fabryk, okaże się, że odczytane wyniki będą się między sobą różniły, i to nieraz dość znacznie. Stwierdzenie tego faktu podrywa nasze zaufanie do światłomierza w ogóle, bo reklama fabryczna usiłuje nam wmówić, że instrument ten działa zupełnie automatycznie i że wystarczy ustawić odpowiednio przysłonę i migawkę, by czas naświetlenia był bez zarzutu.

Otóż istotną jest rzeczą, że ten „idealny czas naświetlenia" w ogóle nie istnieje i że zamiast niego istnieją rozmaite „właściwe naświetlenia", z których każdy jest na swój sposób dobry jeżeli wiemy, co on oznacza w praktyce. Różnice tłumaczą się mianowicie tym, że każdy fabrykant inaczej ocenia czułość materiału negatywowego i inaczej ocenia „potrzebny" czas naświetlenia, a mianowicie kalibruje swój światłomierz bądź na obfite naświetlenie, bądź na minimum naświetlenia dającego dobry obraz. W dodatku oceny te są bardzo różne także i dlatego, ponieważ każdy motyw składa się z jasnych i ciemnych plam i można rozmaicie oceniać „właściwe" naświetlenie dla całości motywu.

Ale różnice takie są nieuchronne i ponieważ używamy stale jednego i tego samego światłomierza, nie potrzebujemy się nimi zbytnio martwić, starając się natomiast poznać nasz instrument jak najdokładniej, by wiedzieć jak jest kalibrowany; czy na „górną", „średnią" czy „dolną" granicę czasu naświetlenia odczytywanego przez nas na skali.

Pomiar światła odbitego. Normalny światłomierz fotoelektryczny mierzy ilość światła odbijanego przez powierzchnię fotografowanego obiektu, nie zaś ilość światła padającego na ten obiekt.

Światłomierze mierzące światło padające na obiekt są używane do celów specjalnych (między innymi w kinematografii); pomiar następuje przez kierowanie instrumentu nie na fotografowany obiekt, lecz na źródło światła, przy czym barwa i zdolność odbijania promieni przez obiekt pozostaje poza granicami pomiaru. Światłomierze takie (Invercone Weston, Sixtomat I i inne) na ogół nie są używane w ogólnej praktyce fotograficznej, więc pomijamy je w naszych rozważaniach.

Wracając do światłomierzów budowanych na światło odbite musimy zważyć, że zależnie od ich kąta widzenia (patrz niżej) mierzą one całą ilość światła odbitego przez obiekt leżący w ich polu widzenia, przy czym ilość ta jest sumą arytmetyczną ilości światła padającego od strony ciemnych i jasnych plam obiektu, bez względu co dla nas jest ważne, a co nie.

Typowym przykładem takiego pomiaru jest ocena czasu naświetlenia portretu biało ubranej osoby na ciemnym tle lub ciemno ubranej osoby na jasnym tle. Ponieważ tło zajmuje około $^3/_4$ części powierzchni całego obrazu, odczyt w takim przypadku będzie z reguły fałszywy, bo da nam sumę tych promieni które odbijają się od interesującej nas twarzy osoby z promieniami

idącymi od obojętnego tła. Musimy wówczas podejść z światłomierzem na około 40 cm od twarzy danej osoby.

Przykład ten prowadzi do rozważania drugiego zagadnienia, a mianowicie kąta widzenia światłomierza.

Kąt widzenia światłomierza. Jak już wspomnieliśmy, kąt widzenia światłomierza decyduje o tym, co będzie stanowiło podstawę pomiaru. Kąt ten może być bardzo różny; waha się on zależnie od konstrukcji światłomierza między 25 a 150 stopniami.

Ponieważ zadaniem światłomierza jest mierzyć ilość światła odbitego przez fotografowany obiekt, nowoczesne światłomierze mają kąt widzenia zbliżony do (wykorzystanego) kąta widzenia naszego obiektywu, przy czym na ogół kąt ten wynosi w dobrych światłomierzach około 60 stopni.

Ale nawet i wtedy daleko jeszcze do dokładności. Kąt widzenia (wykorzystany) obiektywu o ogniskowej 50 mm i filmie 24/36 mm wynosi około 46 stopni, jeżeli jednak stosujemy w aparacie małoobrazkowym teleobiektyw o ogniskowej 90 mm, kąt ten maleje do około 26 stopni, a przy ogniskowej 135 mm do około 16 stopni, podczas gdy kąt widzenia światłomierza pozostaje ten sam. Kąt widzenia przy aparatach 6/6 cm i obiektywach o ogniskowej 75 mm wynosi około 50 stopni.

Tak więc światłomierz ma nieco szerszy kąt widzenia niż standartowy obiektyw i wskutek tego obejmuje nieco większe pole widzenia, o czym należy pamiętać zwłaszcza wówczas, gdy do tego pola widzenia obiektywu przylegają nie objęte filmem bardzo jasne lub bardzo ciemne płaszczyzny, poza tym zaś wówczas, gdy stosujemy teleobiektyw lub obiektywy rozwartokątne, obejmujące zupełnie inny kąt widzenia.

Jeżeli więc fotografujemy przedmioty o stosunkowo niewielkich rozmiarach na obojętnym tle, musimy dokonywać pomiaru ich jasności z bliska, tak by światłomierz obejmował swym kątem widzenia tylko dany obiekt z wykluczeniem tła. Im światłomierz ma szerszy kąt widzenia, tym bliżej należy podchodzić do obiektu podczas pomiaru. Natomiast obojętna jest ta odległość przy pomiarze mniejwięcej jednostajnie oświetlonych rozległych motywów, jak np. daleki krajobraz.

Sposób używania światłomierza. Wspomnieliśmy już o sposobie pomiaru przy fotografowaniu małych obiektów (portret itd.), ale i inne obiekty wymagają umiejętnego sposobu pomiaru.

Mierząc czas naświetlenia dalekich krajobrazów kierujemy światłomierz na punkt leżący mniej więcej w połowie między pozycją aparatu a dalą, by uzyskać odczyt średniej jasności obiektu. Musimy przy tym unikać kierowania go na specjalnie jasne lub specjalnie ciemne płaszczyzny (np. płat śniegu w górach leżący blisko aparatu), bo odczyt będzie fałszywy.

Zdejmując pod słońce obracamy się w tył i mierzymy jasność podobnych obiektów jak te, które fotografujemy, oświetlonych słońcem padającym z tyłu bo inaczej światło słońca padające w kierunku światłomierza dałoby nam fałszywy odczyt.

Jeżeli trudno nam jest zdecydować się co ma stanowić podstawę pomiaru, możemy mierzyć jasność naszej ręki, trzymanej w odległości około 30 cm od światłomierza, uważając, by światło słońca padało na nią pod takim samym kątem, pod jakim pada na motyw. Pomiar taki będzie stosunkowo bardzo dokładny, nadaje się zaś zwłaszcza do portretów, gdy nie chcemy manipulować światłomierzem koło twarzy modela (pamiętać jednak musimy o tym, że przy sztucznym świetle twarz modela jest oświetlona reflektorami i tak samo należy oświetlić rękę).

Ogólna zasada pomiaru musi być ograniczenie go do tych części obiektu które nas interesują i do mierzenia w takich warunkach by światło odbite od obiektu stanowiło podstawę odczytu.

Skala tonów motywu. Gdybyśmy fotografowali czarno-biały rysunek, sprawa należytego czasu naświetlenia byłaby prosta: naświetlalibyśmy tak długo, by biel papieru dała nam pełne zaczernienie negatywu, podczas gdy czarne linie rysunku nie miałyby zaczernienia w ogóle.

Ale w rzeczywistości sprawa ma się inaczej: każdy motyw w przyrodzie nawet najbardziej płaski i pozbawiony kontrastów ma całą skalę tonów, poczawszy od czystej czerni aż po śnieżna biel i zadaniem naszym jest tę skalę tonów oddać jak najwierniej.

Nie jest to jednak łatwe, bo podczas gdy skala tonów w przyrodzie może być bardzo rozległa, sięgając nieraz proporcji 1 : 1000 skala tonów w filmie jest znacznie bardziej ograniczona, sięgając w najlepszym przypadku proporcji 1 : 130, zwykle zaś jest jeszcze krótsza. Zależnie od rodzaju filmu, jego gradacji i sposobu obróbki mniej lub więcej tonów, które w naturze dają się odróżnić, zlewają się w negatywie w jedną płaszczyznę, zwłaszcza zaś w głębokich cieniach i wysokich światłach.

Jeżeli poza tym naświetlamy „na cienie", zlewają się nam światła w zwarte płaszczyzny pozbawione szczegółów; jeżeli naświetlamy „na światła" otrzymujemy cienie bez najmniejszych szczegółów.

Każde naświetlenie jest kompromisem, lepszym lub gorszym, bardziej lub mniej świadomym i zależnie od umiejętności fotografa może on opanować trudniejszy lub łatwiejszy motyw.

Skala tonów filmu. Jak o tym już wspominaliśmy wyżej, skala tonów filmu ograniczona

jest w najlepszym razie do proporcji 1 : 130 i w tych granicach musimy się obracać przy naświetlaniu. Wszystko co poza te granice wychodzi, ginie w filmie bez śladu (nie należy zaś zapominać, że skala tonów papieru bromowego waha się od 1 : 50 do 1 : 15, a więc skraca i tak krótką skalę filmu jeszcze bardziej).

Zależnie od naświetlenia negatywu otrzymujemy albo lepiej oddane światła, albo lepiej oddane cienie; kompromis jest oczywiście konieczny, nie jest jednak bynajmniej łatwy. I tu okazuje się ogromna użyteczność światłomierza, jeżeli go właściwie używamy.

Kontrastowe i płaskie motywy. Wszystkie motywy możemy podzielić z grubsza na dwie duże grupy; na kontrastowe i płaskie. Pierwsze (np. widok z pod łuku bramy na zalany słońcem plac) są bardzo wdzięczne tematycznie, ale trudne w oddaniu, drugie (daleki krajobraz w pochmurny dzień) są stosunkowo łatwe, ale mniej wdzięczne tematycznie.

Motywy kontrastowe, nawet jeżeli są pozbawione bogactwa półtonów, zbudowane są na bardzo szerokiej skali tonów, bo najwyższe światła leżą na jej jednym końcu, najgłębsze zaś cienie na drugim. Motywy płaskie natomiast leżą mniej więcej w średniej tonacji skali, zbudowane są raczej na półtonach bez najwyższych świateł i najgłębszych cieni, bądź też przesunięte są tonalnie w jedną lub drugą stronę skali.

Dlatego oddanie tych ostatnich jest stosunkowo łatwe, oddanie zaś pierwszych trudne, ale też dążeniem doświadczonego fotografa jest starać się nieco „skrócić" skalę oddania motywów kontrastowych, by je niejako „zmieścić" tonalnie w skali tonów filmu, podczas gdy staraniem jego jest motywy płaskie „wydłużyć" tonalnie, by je ożywić przez wprowadzenie do nich większych kontrastów.

Uzyskuje się to przez odpowiednie naświetlenie i odpowiednie wywoływanie, a punktem wyjścia jest należyte użycie światłomierza.

Stara ale błędna zasada. Każdy szanujący się podręcznik fotografii powtarza starą zasadę: „naświetlajcie na cienie, wywołujcie krótko, jeżeli chcecie mieć harmonijne negatywy". Zasada ta jest o tyle słuszna, że daje najlepszą gwarancję uzyskania przeciętnie poprawnych negatywów nawet przez mało doświadczonych fotografów, ale jest błędna jako uniwersalna recepta na uzyskiwanie najlepszych negatywów.

Doświadczony fotograf, który wie czego chce i umie nie tylko ocenić wartość tonalną motywu, ale i potrafi przenieść ją umiejętnie na film, a potem na papier, musi postępować inaczej, biorąc za punkt wyjścia odpowiednie użycie światłomierza.

Światłomierz jako doradca. Zanim przystąpimy do dokonania zdjęcia trudnego tonalnie motywu, możemy bardzo łatwo upewnić się, czy jego skala zmieści się nam na filmie. Wystarczy w tym celu ustalić potrzebny czas naświetlenia dla najgłębszych cieni, kierując światłomierz z bliska na najciemniejszą płaszczyznę motywu tak, by odczyt wychylenia wskazówki dotyczył tylko tych głębokich cieni, następnie zaś skierować instrument na najwyższe światła i odczytać wynik pomiaru.

Otrzymamy w ten sposób dwa czasy naświetlenia; jeden dla najgłębszych cieni, drugi dla najwyższych świateł i porównamy je ze sobą. Jeżeli stosunek tych dwóch czasów naświetleń nie jest większy niż 1 : 130, potrafimy zmieścić skalę motywu w skali filmu, stosując kompromisowy czas naświetlania, leżący mniej więcej w środku między tymi dwoma ekstremami, przy czym zależnie od tego czy przykładamy większą wagę do świateł, czy do cieni, przesuniemy naświetlenie w odpowiednim kierunku z pozycji środkowej. (Na takiej zasadzie zbudowany jest światłomierz Weston, którego skala od razu pokazuje nam prócz „kompromisowego" czasu naświetlenia czasy naświetleń dla obu ekstremów (pozycje „O" i „U" skali Westona).

Pomiar tego rodzaju możliwy jest oczywiście przy użyciu każdego dobrego światłomierza fotoelektrycznego (i optycznego nawet), trzeba tylko zanotować oba odczyty naświetlenia (na światła i cienie) i porównać je ze sobą.

Regulacja kontrastów negatywu. Zamiast wyboru „kompromisowego" czasu naświetlenia możemy swobodnie wpływać na stopień kontrastów naszego negatywu, kształtując go wedle potrzeby. Tak więc przy „płaskich" motywach, gdy potrzebujemy więcej kontrastu, stosujemy bardzo prosty sposób: naświetlamy połowę czasu wskazanego przez odczyt światłomierza (nie ma tu ani wysokich świateł ani głębokich cieni), ale jednocześnie powiększamy o połowę czas wywoływania. Wskutek tego negatyw będzie miał zwiększone kontrasty, bo musimy pamiętać o mało powtarzalnej regule, a mianowicie że naświetlenie negatywu decyduje o jego gęstości, wywołanie natomiast o stopniu jego kontrastów (wszystko oczywiście w rozsądnych granicach).

Przy motywach o wysokich kontrastach stosujemy odwrotną metodę; naświetlamy dwa razy dłużej niż wskazuje nam odczyt światłomierza, ale za to wywołujemy o połowę krócej, co powoduje zmniejszenie kontrastów negatywu.

Oczywiście reguły te nie są sztywne; można zależnie od potrzeby nie tylko zwiększać naświetlenie i nieco tylko skracać wywoływanie i odwrotnie ale zasada pozostaje ta sama: przy kontrastowych motywch przedłużyć naświetlenie i skrócić wywoływanie, przy płaskich skrócić naświetlenie i przedłużyć wywołanie.

Negatyw wzorowy. Wiedząc jak możemy przy pomocy naświetlenia i wywołania regulować stopień kontrastów negatywu jesteśmy w stanie ustalić metodę uzyskiwania wzorowego negatywu. Metoda ta pozwoli nam na wydobycie maximum efektu przy minimalnym naświetleniu i zapewni jednostajne, równie kontrasto-

wo i jednakowo kryte negatywy w całej taśmie wywoływanej automatycznie.

O jakości obrazu decydują mianowicie nie tyle szczegóły w cieniach, ile szczegóły w światłach, bo oko ludzkie jest przyzwyczajone do tego, że w głębokich cieniach szczegóły się zatracają, widzi je natomiast bardzo wyraziście w światłach i brak ich w obrazie natychmiast zauważa jako poważny jego defekt.

Dlatego odwracamy starą zasadę: „naświetlać na cienie" i naświetlamy na światła. Za pomocą światłomierza mierzymy czas naświetlania potrzebny dla właściwego naświetlenia świateł (z pominięciem raczej tzw. blików czyli błysków najsilniejszego światła), po czym przekonywujemy się przez pomiar czasu naświetlenia potrzebnego dla najgłębszych cieni, że cała skala tonów mieści się w skali filmu, a więc mniej więcej w proporcji 1 : 130 (dla bezpieczeństwa i uproszczenia możemy stosować stale stosunek 1 : 100, odpowiadający przeciętnej jakości filmom o średniej czułości i łatwy do przeliczenia) i naświetlamy tak długo, jak tego wymagają światła, nie troszcząc się zupełnie o cienie.

Da nam to stosunkowo krótki czas naświetlania, zawsze bardzo pożądany przy zdjęciach migowych, ułatwiając w ten sposób pracę, a co ważniejsze, prowadząc do bardzo pięknego negatywu.

Ale w tym celu musimy zmodyfikować również i czas wywoływania w ten sposób, że wywołujemy mniej więcej o 75% dłużej niż opiewa przepis dostosowany do danego wywoływacza.

Osobiście stosuję wyłącznie wywoływacz Kodaka D 23, opisany w jednym z poprzednich zeszytów Świata Fotografii, a mianowicie:

Metol	7,5 g
Siarczan sodowy bezwodny	100 g
Woda	1000 ccm

Normalny czas wywoływania dla tego wywoływacza przy 18 st. Cels. wynosi 12 minut; ja wywołuję przy wyżej opisanej metodzie 20 minut w świeżym wywoływaczu, otrzymując negatywy „soczyste" i kontrastowe, ale bynajmniej nie twarde, dające doskonałe powiększenia na „normalnym" papierze Filmu Polskiego. Oczywiście można stosować każdy inny wywoływacz, zwiększając jedynie odpowiednio czas wywoływania.

Należy zaznaczyć że zwiększanie czasu wywoływania powoduje zwiększenie kontrastów, ale ponieważ wywoływacze drobnoziarniste typu D 23 lub D 76, jak również gotowe preparaty (jak np. Atomal Agfy) działają wyrównawczo, nie ma obawy o nadmierny kontrast.

Metoda ta oczywiście może być modyfikowana zależnie od rodzaju motywu i rodzaju papieru bromowego używanego do powiększeń. Nadaje się ona do motywów o niezbyt silnie zaakcentowanych kontrastach, bo te wymagają, jak to już wyżej była mowa, zupełnie przeciwnego traktowania, a mianowicie podwojenia czasu naświetlenia uzyskanego przez odczyt światłomierza (odczyt „ogólny", a więc mierzący sumę światła, nie zaś tylko cienie lub światła motywu) i skrócenia czasu wywoływania.

Operując tymi dwoma zasadami możemy dowolnie niemal regulować stopień kontrastu naszych negatywów i uzyskiwać zawsze jednolite, doskonale modulowane negatywy mimo automatycznego wywoływania całej taśmy. Ale w tym celu musimy stosować z dużą dozą zastanowienia nasz światłomierz nie poprzestając na mechanicznym skierowaniu go na motyw i odczytaniu wychylenia igły.

Najkrótszy dopuszczalny czas naświetlenia. Zdarza się często, że mamy zdjąć obiekt w ruchu lub w niekorzystnych warunkach świetlnych i musimy zastosować jak najkrótszy możliwie czas naświetlenia. Zwykły pomiar „przeciętnej jasności" motywu często wykaże, że wymagany czas naświetlenia jest zbyt długi w danych warunkach i że należałoby od zdjęcia odstąpić.

Jeżeli zależy nam na uzyskaniu za wszelką cenę możliwego rezultatu mierzymy czas naświetlenia potrzebny dla świateł, kontrolujemy, czy skala filmu obejmie skalę motywu w całości (stosunek 1 : 100) i schodzimy poniżej czasu naświetlenia wymaganego dla świateł o tyle, by cienie leżały jeszcze w granicach tej skali. (Jest to trudniejsze w praktyce, o ile nie mamy odpowiednio kalibrowanego światłomierza(ale jest możliwe za pomocą przybliżonej kalkulacji).

Tego rodzaju naświetlenie będzie znacznie krótsze, niż normalne, potrzebne dla świateł, zmieści jednak światła w granicach skali filmu, zmieści również i półtony, a jedynie cienie odda bez szczegółów, z czym musimy się pogodzić za cenę uzyskania możliwego w zasadzie negatywu.

Końcowe uwagi o światłomierzach. Fotografowie polscy obznajomieni są z reguły ze światłomierzami produkcji europejskiej, budowanymi na ogół w sposób uproszczony i przeznaczonymi dla amatorów, używających tego instrumentu w sposób zalecany przez fabryki, a więc niemal automatyczny.

Światłomierze tego typu, najbardziej rozpowszechnione u nas, to Sixtus, Electro Bewi, Ikophot, Rex, Excelsior, Horvex, Helios, Prinsen, ostatnio zaś doskonały radziecki Fed, bardzo czuły i precyzyjnie zbudowany.

Światłomierze amerykańskie, budowane w sposób znacznie bardziej skomplikowany, wymagające dużej wprawy w obsłudze, bynajmniej nie automatycznej dają za to możliwości szersze, pozwalając na pomiary o których była mowa wyżej, bez przeliczeń i dowolności w ocenie. Są one jednak duże, stosunkowo ciężkie i mają wysoce nieraz skomplikowane skale. Należą tu przede wszystkim Weston Master II, General Electric, De Jur, GM Standard i inne. Światłomierze te skalowane są w sposób nieznany u nas,

w stopniach Westona lub innych, nie stosowanych w Europie i dlatego użycie ich jest utrudnione, pomijając już ich wysoki koszt.

Ale każdym światłomierzem można uzyskać wyniki o których była mowa wyżej, jeżeli nie uważa się go za przyrząd działający zupełnie automatycznie. Poza tym należy pamiętać, że bardzo często działanie ich nie jest pewne, bo lekko budowane przyrządy łatwo się rozregulowują i dają wadliwe odczyty, a to bądź w wysokich światłach (najczęściej zbyt długie czasy naświetlenia) bądź są zbyt mało czułe w pomiarze cieni. Dlatego należy co pewien czas światłomierz swój kontrolować przez porównanie go z innym, którego właściciel nań nie narzeka.

W każdym jednak razie właściwe używanie światłomierza może poprawić w sposób radykalny wyniki naszej pracy.

FELIKS M. NOWOWIEJSKI

II Indywidualna Wystawa Maksymiliana Myszkowskiego

Silny ośrodek fotograficzny w Poznaniu urządza nie tylko zespołowe występy swoich członków i gości, ale także indywidualne. Do tych należy ekspozycja zdjęć pracowitego i ambitnego artysty, Maksymiliana Myszkowskiego pomieszczona w lokalu P. T. F.

Myszkowski, należący do młodszego pokolenia fotografików, wystawia dopiero od roku 1946, ale za to wziął już udział w 42 wystawach i konkursach. Zyskał przy tym 13 nagród i 6 wyróżnień, między innymi I nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki na Wystawie Fotograficznej w czasie I Festiwalu Plastyki w Sopocie (1949), 6-tą zespołową nagrodę na Konkursie Turystycznym w Warszawie (1951), a w sumie cztery I-sze nagrody, trzy II-gie, trzy III-cie i jeszcze trzy nieokreślonego stopnia. Jest to plon, który niewątpliwie musi zwrócić uwagę szerszej publiczności na Maksymiliana Myszkowskiego.

I-sza Wystawa indywidualna odbyła się w r. 1949, tematem był wtedy Chopin, a obecna poświęcona jest Filharmonni Poznańskiej. Obydwie wystawy dotyczą więc muzyki, co jest charakterystyczne dla Myszkowskiego, który poza zawodową twórczością w zakresie fotografiki uprawia z zapałem muzykę, jako skrzypek-amator.

Bieżąca wystawa została zorganizowana w związku z Festiwalem jubileuszowym Filharmonii — pięcioleciem istnienia tej instytucji upowszechniającej muzykę. Z kolei do tego upowszechnienia przyczyniła się także fotografika Myszkowskiego, popularyzująca filharmoników oraz ich osiągnięcia.

Filharmonia Poznańska zyskała dużo reprezentacyjnych zdjęć, co się tyczy zarówno poszczególnych osób, jak i zespołu. Wymienimy dla przykładu portrety takie, jak Antoniego Primkego z fletem lub Romana Czarneckiego z wiolonczelą. właszcza ten drugi obraz skomponowany jest ciekawie pod względem graficznym. Kolista forma głowy, muzyka powtórzona została w pudle rezonansowym i górnej partii instrumentu, stwarzając harmonijny akord. Zręcznie wyzyskany rytm linii prostych (struny, smyczek) wprowadza odpowiedni kontrast. Na wystawie jest sporo tego rodzaju portretów jednostkowych — do wizerunku dyrektora Z. Śliwińskiego i kapelmistrzów włącznie. Przeważają jednak tematy zespołowe — smyczki, drzewo, blacha, perkusja, chór. Filharmonia pokazana jest w gali koncertowej, ale i podczas żmudnych prób — niejako od strony kulis. Oto dyrygent Wisłocki bez marynarki, żądający „Fortissima" od orkiestry. Oto „Narada produkcyjna" w gabinecie, „Codzienne wprawki" w domu i dyskusja przed adapterem. Myszkowski obserwuje pracę — także narzędzie pracy, jak klawiatury majestatycznych organów lub ogromne tuby za którymi kryje się grający człowiek. Poszczególne utwory muzyczne, a nawet ich części, znaki i terminy — adagio, scherzo, fermata czy „wagnerowski motyw" w puzonach — stały się kopalnią pomysłów Myszkowskiego.

Czy nasz fotografik zawsze zużytkowuje swój kruszec dla celów artystycznej obróbki? Niekiedy chodziło raczej o wartości dokumentarne. zdjęcia komponowane są ze smakiem. Jeżeli góruje w nich strona rzeczowa nad emocjonalną, to inne fotografie — właśnie te najlepsze — mają w sobie niewątpliwie coś więcej. Myślę tutaj o takich pracach, jak „Arpeggio" lub „Popołudnie Fauna", gdzie portret harfistki czy dwu harfistek jest okazją do wywołania nastroju. W „Popołudniu Fauna" forma graficzna, pozostająca w związku z treścią uczuciową, rozwiązana jest bardzo interesująco. Falisty rytm kształtów dwu harf, rząd strun, dwa skupione profile i grające palce składają się na całość pełna wytwornego, ornamentalnego wdzięku. Myszkowski tutaj dobrze interpretuje czarodziejstwa muzuki Debussy'ego.

Dramatyczne zdjęcia „Podczas próby" z błyskawicą smyczków na czarnym tle głębi — podczas gdy na pierwszym planie notuje coś skrzypaczka Szrajberówna — jest godną wyróżnienia fotografią na temat pracy. „Wysoki tryl" trzech flecistów. tworzących razem jakby nagły skręt linii, na tle abstrakcyjnej czerni a jakimiś punktami świetlnymi (przy pełnej realizmu najbliższej postaci muzyka) — jest bodaj najlepszym zdjęciem wystawy. W każdym razie fotografie,

które dla przykładu podkreśliłem, są wynikiem przemyślanej problematyki kompozycyjnej, ważnej dla artystycznej sugestii zdjęcia. Powinny też stać się dla Myszkowskiego pewną orientacją na przyszłość.

Bardzo ładne są także pejzaże pod symfonicznym tytułem „Odwieczne pieśni", zwłaszcza środkowy — naprawdę trafnie tłumaczący na język fotografiki — nastroje „wiekuistej tęskności" Karłowicza. Zdjęcie „Ekstaza" jest znowu przypomnieniem cyklu chopinowskiego.

W sumie odnieśliśmy wrażenie imprezy bardzo kulturalnej i ukazującej szereg prac, które pozostają w pamięci, a napewno stanowią szczebel w dalszej ewolucji twórczej Myszkowskiego. Na uwagę zasługuje również sam wernisaż, który poza okolicznościowymi przemówieniami, zawierał również część muzyczną, odegrany przez filharmoników fragment IV Kwartetu smyczkowego — S. B. Poradowskiego, wybitnego kompozytora i fotografika w jednej osobie.

Wystawa cieszyła się wielkim powodzeniem, czego dowodem cyfra: siedem tysięcy zwiedzających.

ZBIGNIEW WYSZOMIRSKI

Kwaśny siarczyn sodowy

Na HSO_3

Synonimy: bisulfit.

Nazwy obce: łac.: Natrium bisulfurosum; niem.: Natrium-bisulfit, doppelschwefeligsaures Natrium; ang.: Sodium Sulphite Acid, bisulphite of soda; franc.: Bisulfite de soude.

Postać i własności: Bezbarwne kryształy, tworzące zwykle zbitą masę. Masa taka ma lekko żółtawe zabarwienie. Wydziela dość silny zapach dwutlenku siarki (spalonej siarki). Na powietrzu łatwo chłonie wodę, rozkładając się i wydzielając bezw. siarkawy i częściowo utleniając się na siarczan sodowy. Reakcję wykazuje kwaśną, w wodzie jest łatwo rozpuszczalny. W alkoholu nie rozpuszcza się.

Produkt techniczny zawiera 60% SO_2.

Występuje też w handlu w postaci płynnej, jako tzw. kwaśny ług sulfitowy. W fotografii jednak nie ma on zastosowania praktycznego.

Sposób fabrykacji: Wyrób odbywa się przez wprowadzenie bezwodnika siarkawego do nasyconego roztworu (12%) węglanu sodowego.

Domowym sposobem można otrzymać kwaśny siarczyn sodowy, w następujący sposób: roztwór 100 g siarczynu sodowego bezw., zadajemy powoli 38 g kwasu siarkowego stęż., stale mieszając. Wydajność wynosi ca 80 g bisulfitu.

Próba tożsamości, oznaczenie zanieczyszczeń: Roztwór kwaśnego siarczynu, zadany rozcieńczonym kwasem siarkowym, wydziela ostry zapach dwutlenku siarki. Zamienia w zakwaszonym roztworze pomarańczową barwę dwuchromianu potasowego na barwę zieloną. W odróżnieniu do siarczynu sodowego, wykazuje reakcję kwaśną. Redukuje roztwory azotanu srebrowego.

Dla celów fotograficznych, nie powinien zawierać zanieczyszczeń związkami żelaza, ołowiu, miedzi i cynku. Zawartość SO_2 winna wynosić minimum 61,2%.

Zastosowanie w fotografii:

W fotografii używa się kwaśnego siarczynu głównie do zakwaszania utrwalacza. Działanie jego polega na neutralizowaniu alkaliów wywoływacza, znajdujących się na pozytywie lub negatywie i zapobiega przez to powstaniu dymków dichroitycznych. Chroni utrwalacz od zbyt szybkiego zużycia się. Usuwa też podlew przeciwodblaskowy z klisz i filmów fotograficznych.

Bywa czasem używany (chociaż rzadko) jako dodatek do wywoływacza zamiast siarczynu sodowego. Użycie go do tego celu wymaga zwiększenia ilości dostosowanego węglanu sodowego.

Chlorek sodowy

NaCl

Synonimy: sól kuchenna.

Nazwy obce: łac.: Natrium Chloratum; niem.: Chlornatrium, Natriumchlorid salzsaures Natrium, Kochsalz; ang.: Chloride of Sodium; franc.: Chlorure de soude.

Postać i własności:

Występuje najczęściej w kryształkach o kształcie sześcianów, odznaczających się doskonałą łupliwością kostkową. Czysta sól kuchenna nie jest hygroskopijna. Przemysłowa sól zawiera zawsze pewne ilości $CaCl_2$ i $MgCl_2$, które są silnie hygroskopijne i powodują skawalanie i wilgotnienie soli. W wodzie rozpuszcza się 1 część chlorku sodowego w 2,8—3 częściach wody, przy 15 C. W alkoholu praktycznie biorąc nie rozpuszcza się. Kryształy chlorku sodowego topią się w 801° C.

Sposób fabrykacji:

Największe naturalne zasoby chlorku sodowego tworzą morza i oceany. Drugim naturalnym magazynem soli, tzw. soli kamiennej lub kopalnej są kopalnie soli, w Polsce np. w Wieliczce. Trzecim naturalnym źródłem są solanki, w Polsce występujące w Inowrocławiu i Ciechocinku.

Próba tożsamości, oznaczenie zanieczyszczeń:

Roztwór chlorku sodowego, daje z azotanem srebra biały osad, który jest nierozpuszczalny w kwasach, rozpuszcza się natomiast w amoniaku. Osad ten na świetle przybiera barwę fioletową. Osad ten to poprostu chlorek srebrowy.

Reakcja powyższa umożliwia wykrycie chloru. Chlor, można wykryć jeszcze w sposób następujący: Do probówki wkładamy kryształek chlorku sodowego, zalewamy go niewielką ilością kwasu siarkowego, po czym wprowadzamy do probówki bagietkę umaczaną uprzednio w amoniaku. Powstaje wówczas biała mgiełka chlorku amonu.

Natomiast sód, daje się wykryć następującymi sposobami: Kryształek soli wprowadzony na druciku do płomienia, barwi płomień na żółto (sód), podczas gdy chlorek potasowy barwi płomień na fiołkowo, a chlorek amonu w ogóle nie barwi.

Chlorek sodowy winien zawierać nie mniej niż 99,5% NaCl w odniesieniu do próbki suszonej przy 130 C. Do celów fotograficznych nadaje się jedynie chlorek sodowy chem. czysty. Zwykłej soli kuchennej używać nie należy.

Zastosowanie w fotografii:

Do produkcji światłoczułych papierów chlorosrebrowych i chloro-bromo-srebrowych. Używany bywa też jako środek hamujący w pewnych wywoływaczach drobnoziarnistych, oraz w wywoływaczach do papierów chloro-bromo-srebrowych. Jest składnikiem roztworów wybielających i osłabiaczy z nadsiarczanem amonowym Dawniej znajdował szerokie zastosowanie przy tonowaniu i utrwalaniu tzw. papierów dziennych. Posiada słabe własności utrwalające.

Wystawy i konkursy

PROTOKÓŁ

z posiedzenia Komisji dla oceny zdjęć nadesłanych na V Gnieźnieńską Wystawę Fotografiki.

Komisja w składzie: koledzy Skibiński, Nowak, Szajek, Chojecki, Łaciński, Kubacki dokonała następujących ocen i przyznała nagrody:

I — P. Z. G. S. — „Z. M. P. pomaga wsi" Stapiński Bronisław.

II — P. Z. G. S. — „W P. G. R-ach" Smietański Adam.

I — P. T. F. Gniezno — „Wymarsz o świcie" Myszkowski Maksymilian.

II — P. T. F. Gniezno — „Spawacz" Najdenow Kazimierz.

I — wyróżnienie „Gimnastyka" Krakowiak Stanisław.

II — wyróżnienie „Mołtawa o świcie" Nowak Henryk.

III — wyróżnienie „Po pracy" Blumenfeld.

Wyróżnienie prac członków P. T. F. Oddział Gniezno:

I — wyróżnienie „Zimowe wczasy" Szajek Edmund.

II — wyróżnienie „Popołudnie w parku" Karpiński Stefan.

III — wyróżnienie „Strumyk" Łaciński Kazimierz.

Gniezno, dnia 15. 4. 1952 r.

Oddział Poznański Polskiego Towarzystwa Fotograficznego zaprasza do wzięcia udziału w Wystawie Fotografii Przyrodniczej która się odbędzie w listopadzie 1952 r.

W zrozumieniu potrzeb kulturalnych Polski Ludowej, Oddział Poznański powziął zamiar urządzenia wystawy o tematyce użytkowej. Jako temat — obrał sobie świat przyrodniczy (roślinny i zwierzęcy) który dotychczas był omijany w tematyce fotograficznej na wystawach.

Oddział Poznański P. T. F., pragnąc rozszerzyć zasiąg zainteresowań wszystkich fotografujących, zużytkować je na potrzeby Państwa i podjąć próbę nawiązania tak bardzo pożytecznej współpracy amatora z naukowcem, ogłasza tę wystawę na warunkach następujących:

1. W wystawie może brać udział każdy fotografujący.
2. Ilość prac dowolna.
3. Przyjmowane będą zdjęcia przyrodnicze (rośliny, ssaki, owady, zespoły biologiczne, mikro i makrofotografia itp.).
4. Na odwrocie każdej pracy, prócz nazwiska i adresu autora należy podać dokładną nazwę przedstawionego tematu, (pożądana nazwa łacińska), dokładne miejsce i data wykonania zdjęcia.
5. Prócz wartości dokumentarnej i użytkowej, zdjęcie winno posiadać walory artystyczne.
6. Format prac od 24×24 do 30×40 cm.
7. Obrazy winne być niezmontowane.
8. Wpisowe za każdą pracę zł 3,—. Za obrazy nieprzyjęte, wpisowego się nie zwraca.
9. Wystawione prace zostaną zaopatrzone w nalepkę pamiątkową.
10. O dopuszczeniu prac na wystawę, zadecyduje Komisja Kwalifikacyjna P. T. F. Oddział Poznań łącznie z Komisją naukową złożoną z profesorów U. P.
11. Przewidziane są nagrody i wyróżnienia.
12. Ostateczny termin nadsyłania prac do dnia 1 października 1952 r.
13. Prace należy nadsyłać na adres: Poznań, ul. Sołacka 13, Sekretariat Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, Oddział Poznański.
14. Wystawa zostanie otwarta 8 listopada 1952.
15. Zwrot prac nastąpi w terminie 10 dni od zamknięcia wystawy.

* * *

Fundusz Wczasów Pracowniczych Centralnej Rady Związków Zawodowych oraz Ministerstwo Kultury i Sztuki — Centralny Zarząd Instytucji Sztuk Plastycznych ogłaszają

IV KONKURS NA FOTOGRAFIĘ
pod hasłem: „Wczasy — realizują prawo do wypoczynku".

Fundusz Wczasów Pracowniczych C. R. Z. Z. pragnie jak najbardziej upowszechnić wartościowy wypoczynek na wczasach oraz zaznajomić najszersze rzesze pracownicze z zagadnieniami akcji wczasów. Ukazanie całej bogatej problematyki związanej z akcją wczasów pracowniczych wymaga użycia różnych środków, wśród których bardzo poważne miejsce zajmuje fotografia, która ukazuje wiernie pobyt na wczasach we wszystkich przejawach życia wczasowego.

Dyrekcja Naczelna F. W. P. ogłasza — wzorem lat ubiegłych — IV z kolei konkurs na fotografię pod hasłem: Wczasy — realizują prawo do wypoczynku.

Główne elementy pełnowartościowej fotografii wczasowej tj. ruch, masowość, dynamika życia wczasowego oraz społeczna wymowa wczasów znalazły pełny wyraz w poprzednio nadesłanych pracach i Fundusz Wczasów Pracowniczych oczekuje, że obecny konkurs fotografii wczasowej, będący wiernym odzwierciedleniem rzeczywistości, utrwali właśnie te wartości, które Fundusz Wczasów pragnie upowszechnić i spopularyzować wśród mas pracujących oraz ukaże akcję wczasów jako wyraz troski Państwa Ludowego o zdrowie i wypoczynek robotnika, jako prawo do wypoczynku po pracy.

Warunki konkursu:

Konkurs jest dostępny dla wszystkich fotoamatorów, fotografików i zawodowych fotografów. Specjalnie jednak zależy Funduszowi Wczasów na szerokim udziale w konkursie przede wszystkim samych wczasowiczów-fotoamatorów.

Nadsyłane zdjęcia powinny przedstawiać wypoczynek pracownika, zwłaszcza fizycznego, w powiązaniu z pięknem obiektu lub przyrody i obrazować wczasy jako zdobycz ustroju.

Nadto winny rejestrować rozmach, ruch, masowość i radość życia na wczasach.

Wszystkie prace powinny posiadać walory artystyczne, lecz o przyznaniu nagrody decydować będzie treść fotografii.

Wskazane jest ujęcie wszystkich form wczasów — jak: wczasy wypoczynkowe normalne — wczasy lecznicze i specjalne zwalczające choroby zawodowe — wczasy sportowo-młodzieżowe — wczasy dla matki i dziecka — rodzinne w Pobierowie — turystyczne — kolarskie — żeglarskie — —wczasy na statku pełnomorskim S/S „Panna Wodna" — na statku wiślanym „Bałtyk" i wczasy dla pracowników i robotników rolnych w Domu Wczasów Miejskich w Warszawie.

Tematy:

Wczasy — zdobyczą klasy robotniczej (wille i pałace burżuazji przekształcone na domy wczasowe ludzi pracy).

Wczasy — źródłem zdrowia (Leczenie w zdrojowiskach, leżakowanie, zabiegi i urządzenia lecznicze, wczasowicze w pijalniach wód i podczas zabiegów).

Wczasy — wzmocnieniem więzi społecznej. (Robotnicy, chłopi i inteligencja we wspólnej zabawie, przy posiłku, na wycieczkach, w świetlicy. Wczasowicze pomagają przy żniwach. Wspólne rozmowy robotników z pracownikami nauki i techniki. Specjalnie należy uwzględnić przebywających na wczasach przodowników pracy, racjonalizatorów i nowatorów — podając na odwrocie zdjęcia ich nazwiska i zakład pracy).

Wczasy — rozrywką kulturalną (Wczasowicze podczas imprez artystycznych, przy redagowaniu gazetki ściennej, na wieczorkach tanecznych w świetlicy, w bibliotece, uprawianie sportów, zdobywanie Górskiej Odznaki Turystycznej i odznaki S. P. O., turystyka piesza, kolarska, kajakowa, żeglarska, zwiedzanie zabytków i inne).

Dozwolone są wszystkie formaty powyżej wymiarów 13 cm × 18 cm, pożądane są jednak większe formaty z uwagi na projektowaną wystawę prac. Maksymalna ilość fotogramów dla autora — 10 sztuk. Każdy fotogram należy podpisać tylko dowolnie wybranym godłem, tak jak i opakowanie całości przesyłki. Wewnątrz przesyłki powinna znajdować się zamknięta koperta, zaopatrzona godłem i zawierająca nazwisko, adres zwrotny i przynależność związkową autora. W lewym górnym rogu koperty należy umieścić napis: „IV Fotokonkurs Wczasowy".

Termin nadsyłania prac do 30 września 1952 r.

Rozstrzygnięcie konkursu nastąpi 30 października 1952 r.

Adres dla przesyłek:

Dyrekcja Naczelna Funduszu Wczasów Pracowniczych — Warszawa, ul. Kopernika 36/40.

W skład sądu konkursowego oprócz przedstawicieli Funduszu Wczasów Pracowniczych wejdą przedstawiciele Min. Kultury i Sztuki, Centralnej Rady Związków Zawodowych oraz Polskiego Towarzystwa Fotograficznego.

Nagrody F. W. P. w konkursie:

I. 1000 zł, II. 700 zł, III. 300 zł.

Niezależnie od tych nagród zostaną wyróżnione trzy dalsze prace przez przyznanie ich autorom pobytów na wczasach w dowolnie wybranym Ośrodku F. W. P. i sezonie w ciągu 14-dniowego turnusu.

Nagrody Min. Kultury i Sztuki:

I. 1000 zł, II. 700 zł, III. 300 zł.

Oprócz zdjęć nagrodzonych, które staną się własnością F. W. P. z prawem reprodukcji, Dyrekcja Naczelna F. W. P. może zakupić pozostałe zdjęcia z zachowaniem praw autorskich wg stawek ZAIKS-u.

Nagrody będą przyznane zarówno za poszczególne prace jak i za cykl lub całość nadesłanych przez autora prac. Jeden autor może otrzymać tylko jedną nagrodę, co jednak nie wyklucza możliwości zakupienia przez F. W. P. pozostałych zdjęć tego samego autora.

KOMUNIKATY

PUBLICZNE ROZPOWSZECHNIANIE FILMÓW

W Monitorze Polskim Nr A-51, poz. 693 ukazało się Zarządzenie Nr 113 Prezesa Rady Ministrów z dnia 28 maja 1952 r. w sprawie prowadzenia teatrów świetlnych oraz publicznego rozpowszechniania filmów przez osoby fizyczne, osoby prawne i inne jednostki organizacyjne nie podlegające Centralnemu Urzędowi Kinematografii.

Zarządzenie postanawia, że prowadzenie teatrów świetlnych (kin) oraz publiczne rozpowszechnianie filmów przez osoby fiyczne, osoby prawne i inne jednostki organizacyjne nie podlegające Centralnemu Urzędowi Kinematografii może być wykonywane jedynie po wyrażeniu zgody przez Centralny Urząd Kinematografii i na warunkach przez Urząd ustalonych. Za publiczne rozpowszechnianie filmów uważa się wszelkie wyświetlanie filmów, z wyjątkiem wyświetlania przez:

1. szkoły, instytuty i zakłady naukowe, o ile ograniczone jest do uczniów, słuchaczy i personelu pedagogicznego w celach naukowych i wychowawczych,
2. jednostki wojskowe i bezpieczeństwa publicznego, o ile ograniczone jest do żołnierzy bądź funkcjonariuszy bezpieczeństwa publicznego,
3. osoby fizyczne w mieszkaniach prywatnych wobec członków rodzin.

Osoby fizyczne (ludzie prywatni) i osoby prawne (stowarzyszenia) i inne jednostki organizacyjne nie wymienione wyżej, a pragnące wyświetlać publicznie filmy, zobowiązane są wystąpić o wyrażenie zgody do Centralnego Urzędu Kinematografii, za pośrednictwem przedsiębiorstwa państwowego „Okręgowy Zarząd Kin" na którego terenie działania zamierzają publicznie rozpowszechniać filmy.

Podanie powinno zawierać: nazwisko i imię, lub nazwę osoby prawnej, miejsce zamieszkania lub siedzibę, zadania statutowe, określenie miejsca w którym zamierza się publicznie rozpowszechniać filmy.

GOSPODARKA ODPADKAMI FOTOGRAFICZNYMI

W Monitorze Polskim Nr A-50, poz. 680 ukazało się Zarządzenie Przewodniczącego Państwowej Komisji Planowania Gospodarczego z dnia 20 maja 1952 r. w sprawie gospodarowania odpadkami fotograficznymi zawierającymi srebro. Zarządzenie dotyczy:

1) błon nitrocelulozowych (palnych) pokrytych emulsją srebrową, wywołanych i nie wywołanych,

2) błon acetocelulozowych (niepalnych) pokrytych emulsją srebrową, wywołanych i nie wywołanych,

3) zużytych płynów utrwalających,

4) emulsji srebrowych.

Do gromadzenia i zaofiarowania do skupu wymienionych odpadków są obowiązane:

1) Przedsiębiorstwa podległe Centralnemu Urzędowi Kinematografii,

2) Zakłady Społeczne Służby Zdrowia,

3) Uspołecznione zakłady fotograficzne,

4) Archiwa państwowe.

Zakupem odpadków i procesów odsrebrzania zajmuje się: Cieszyńska Wytwórnia Farb i Lakierów w Cieszynie i Fabryka Odczynników Chemicznych w Gliwicach.

Zarządzenie to nie odnosi się do osób prywatnych uprawiających fotografię.

Z życia oddziałów P. T. F.

CO SŁYCHAĆ W ŁODZI?

Jak zwykla wiosna w P. T. F.-ie zaczyna się walnym zebraniem i związanymi z nim nadziejami na dalszy, coraz to lepszy rozwój oddziału. Tym razem do nowego zarządu weszli ludzie doświadczeni którzy już dawniej kierowali pracą oddziału, z kolegami I. Płażewskim i W. Spolińskim na czele. Ustępujący zarząd samokrytycznie ocenił swą działalność, nowowybrany zaś przedstawił nam plan pracy na rok bieżący, plan stawiający duże wymagania, wytyczający śmiałe perspektywy rozwoju.

I tak już z początkiem kwietnia otwarto wystawę prac członków oddziału w lokalu Związku Plastyków. Niestety o możliwości uzyskania lokalu wystawowego na miesiąc kwiecień zarząd został poinformowany w ostatnich dniach marca, tak że trzeba było olbrzymiego wysiłku organizacyjnego, by w przeciągu kilku dosłownie dni zorganizować wystawę.

Zorganizowanie w tak krótkim terminie wystawy oddziałowej daje gwarancję, że wystawa Ogólnopolska, która odbędzie się na naszym terenie w jesieni br. zostanie należycie zorganizowana. Wystawa ta mieścić się będzie w odnawianej obecnie sali Galerii Sztuki w Parku Sienkiewicza w przypuszczalnym terminie październik-listopad 1952, o czym już kolegom z całej Polski donosimy. Zawiadomienia zostaną wysłane w ciągu lata do wszystkich oddziałów.

Wiosenne wieczory czwartkowe wypełniły prelekcje, konkursy wewnętrzne oraz zorganizowane po raz pierwszy u nas anonimowe pokazy prac.

Wspomnieć należy o naszej sekcji gospodarczej, dzięki której członkowie Oddziału są stale bieżąco zaopatrywani w filmy małoobrazkowe Isopan F, żarówki do powiększalników, wywoływacze Atomal, papiery bromowe i inne. Obecnie sekcja weszła w porozumienie z instytucjami zajmującymi się dystrybucją sprzętu optycznego i chemicznego i już wkrótce członkowie nasi będą mieli pierwszeństwo w nabywaniu sprowadzanego sprzętu w postaci kompletów filtrów, filtrów ciemnicowych, polaryzacyjnych, suszarek i chemikalii. Kierownikiem sekcji jest kol. H. Zawadzki, który dzięki swej inicjatywie i ofiarności stał się najpopularniejszą postacią oddziału.

Dużym ożywieniem naszej działalności jest zapoczątkowana w bieżącym roku akcja wycieczek pod hasłem: „Fotografujemy województwo Łódzkie". W pierwszej wycieczce wzięło udział 46 osób naturalnie znakomita większość z aparatami fotograficznymi. Wycieczka odbyła się wynajętym autobusem, trasa biegła przez Srock do Piotrkowa. Tam czekał na nas jeden z kolegów wraz z dyrektorem muzeum, który oprowadził wycieczkę po starym grodzie wskazując zabytki historyczne i udzielając fachowych wyjaśnień. Z Piotrkowa autobus pomknął wśród pięknych lasów nad Pilicą do Sulejowa. Tu na dziedzińcu klasztoru zapoznaliśmy się najpierw z historią tego miejsca, po czym zaczęło się szukanie motywów i fotografowanie. Dalsza trasa prowadziła znów przez gościnny Piotrków gdzie czekał na nas obiad, po czym udaliśmy się do Wolborza. Po zwiedzeniu dawnego pałacu biskupiego, obecnie Państwowego Domu Dziecka, ze wspaniałym parkiem, udaliśmy się na festyn odbywający się w pobliżu z okazji Święta Ludowego. Niestety pogoda się popsuła, tak że wspaniałe motywy barwnych grup ludowych oraz beztroski nastrój zabawy nie mogły być uwiecznione na naszych taśmach.

Druga wycieczka miała nieco inny charakter. Tym razem tematem był człowiek tj. typowa wieś łowicka, jej tradycje i bogactwo strojów ludowych.

W przeddzień wycieczki perspektywy wyjazdu były ponure. Deszcz lał cały dzień i nic nie wróżyło, że może się pogoda zmienić. PIM zapowiadał deszcze. Wbrew jednak wszelkim przewidywaniom świąteczny ranek był raczej pogodny i wyglądało na „przejaśnienia". A więc pojechaliśmy. Pogoda dopisała, niebo pełne najbardziej fotograficznych kumulusów. Tematów moc, — barwne stroje łowickie, bogata gra kolorów nęciły oko i zachęcały do zdjęć. Byliśmy przecież w samym centrum łowickiego w Złakowie. Toteż plon wycieczki będzie na pewno obfity. Pokażą to konkursy wewnętrzne na tematy wycieczek, jakie organizujemy wkrótce. Warto też dodać, że wszyscy uczestnicy wycieczki zostali zaopatrzeni w filmy przez nieocenionego kol. H. Zawadzkiego.

Z. Jarzyński

* * *

MIESIĄC MAJ W ODDZIALE POZNAŃSKIM

Jako zobowiązanie Pierwszomajowe, członkowie sekcji artystycznej podjęli się wykonać serię zdjęć z uroczystości 1 Maja. W zobowiązaniu tym brało udział 10 członków, którzy otrzymali specjalne opaski od Komitetu Miejskiego PZPR na swobodne poruszanie się na całej trasie pochodu i terenie wszelkich okolicznościowych uroczystości. Wykonano 90 zdjęć, które zostaną dostarczone Komitetowi Miejskiemu.

Członkowie sekcji filmowej wykonali 2 filmy z pochodu 1 Majowego, jeden barwny 35 mm kręcony przez kol. kol. Petryckiego, Wołyńskiego i Sokołowskiego, drugi 16 mm, wykonany przez kol. Młynkiewicza.

Na zaproszenie Miejskiego Komitetu Obywatelskiego, Oddział Poznański obok Związku Plastyków Poznańskich, wziął udział w obchodzie Dni Oświaty, Książki i Prasy. 16-tu członków zgłosiło 48 prac, które zostały zmontowane w ramy i dostarczone do 13 sklepów M. H. D. do dekoracji wystaw. Po dwóch tygodniach na zakończenie obchodu podczas specjalnej akademii, zostały przyznane nagrody dla firm, które najlepiej udekorowały swe wystawy. Między innymi, przyznano 3 nagrody fotograficzne, na które ofiarowali swe prace kol. kol. Maćkowiak Franciszek, Myszkowski Maksymilian i Obrąpalska Fortunata, zaś Zarząd Oddziału oprawił je w specjalne ramy.

10 maja br. nastąpiło otwarcie indywidualnego pokazu prac kol. Jerzego Strumińskiego. Wystawa trwała do dnia 25 maja br., zwiedziło ją dwa tysiące osób.

Na dzień 25 maja, Zarząd Główny zwołał do Poznania ogólnopolski zjazd prezesów P. T. F. Zjazd ten odbył się w naszym lokalu. W obradach, oddział nasz reprezentował kol. prezes Nowakowski. Zjazd miał na celu opracowanie planu działalności i planu finansowego na rok 1952.

W dniu 30 maja została otwarta druga indywidualna wystawa prac kol. Maksymiliana Myszkowskiego, który w ramach obchodu 5-lecia Filharmonii Poznańskiej zmontował wystawę pod tytułem „Filharmonia Poznańska". Wystawa trwała do 15 czerwca 1952 r.

W przygotowaniach do obchodu Międzynarodowego Dnia Dziecka, sekcja filmowa przygotowała do projekcji film „Dzień w przedszkolu" a kol. Obrąpalska wykonała szereg zdjęć do wystawy problemowej.

W miesiącu maju członkowie wysłuchali pogadanki: kol. J. Myszkowskiego o problemie tła

w fotografii, kol. Kornickiego — jak urządzić ciemnię fotograficzną i kol. Strumińskiego — o filtrach i fotografii chmur. Urządzono wycieczkę do Kórnika i okolic.

Z końcem maja otwarta została również wystawa fotografii prasowej urządzona przez „Express Poznański" w jednym z pawilonów Parku Kultury. Wystawa ta (trwająca do 15 czerwca) była właściwie wystawą indywidualną członka Oddziału Poznańskiego P. T. F. mgr. Mariana Kornickiego, gdyż większość prac wystawy stanowiły fotogramy tego autora. Wystawę zwiedzano bardzo licznie, gdyż Park Kultury cieszy się zawsze dużą frekwencją publiczności poznańskiej.

F. O.

Nowości techniczne

SUSZENIE PROMIENIAMI PODCZERWONYMI

W ostatnim dziesiątku lat, szerokie zastosowanie w przemyśle znalazła metoda suszenia promieniami podczerwonymi. Nie jest to jedyne praktyczne wykorzystanie promieni podczerwonych, gdyż jak wiemy, znajdują one szerokie wykorzystanie w fotografii, głównie w fotografii archiwalnej i muzealnej, dalej w fotografii kryminalnej i medycznej, ponadto w leczeniu terapeutycznym, oraz w wielu innych dziedzinach naszego życia, że wspomnę chociażby przyspieszanie nimi procesu dojrzewania wina itd.

W niniejszej notatce ograniczę się jedynie do krótkiego omówienia sposobów wykorzystania promieni podczerwonych w suszeniu różnych ciał. Zakładam równocześnie, że podstawowe wiadomości z fizyki są wszystkim znane dlatego nie będę ich powtarzał.

Suszenie promieniami podczerwonymi znajduje się w metodach suszarniczych w miejscu pośrednim między suszeniem powierzchniowym a suszeniem skrośnym. Suszenie tymi promieniami, odbywa się oczywiście przy użyciu specjalnych promienników podczerwonych. Zasada tej metody opiera się na zjawisku pochłaniania promieniowania podczerwonego. Szczególną zaletą tego rodzaju suszenia jest fakt, że działanie cieplne sięga również w głąb ciała suszonego, a nie ogranicza się tylko do jego powierzchni. Jest to więc istotna zaleta suszenia promieniami podczerwonymi, gdyż ciało suszone jest nagrzewane jednocześnie w warstwach położonych na różnej głębokości. Istota tej zalety jest łatwo zrozumiała, gdyż przy suszeniu przewiewnym, ciepło może przechodzić z powierzchni w głąb ciała jedynie na drodze cieplnego przewodzenia, co oczywiście wymaga pewnego dłuższego czasu, niż przy suszeniu promieniami podczerwonymi.

Stąd, przy suszeniu podczerwienią skracamy znacznie czas suszenia. Suszenie podczerwienią jest ponadto bardziej równomierne, przez co unika się takich wad, jak tworzenie się pęcherzy, pękanie itp. Samo suszenie odbywa się jak już wspomniałem przy użyciu specjalnych promienników podczerwonych, oraz w odpowiednio zbudowanych, — zależnie od celu — suszarkach. Błędnym byłoby mniemanie, że promienniki takie emitują jedynie promienie podczerwone. Temperatura ich wynosi 2200° K i wysyłają również promienie widzalne (głównie od czerwonej strony widma), przez co świecą łagodnym, pomarańczowym światłem. Fakt ten, jest w pewnych wypadkach korzystny, w innych znów, niekorzystny. Korzystny jest więc tam wszędzie, gdzie umożliwia tym obserwację procesu suszenia. Niekorzystnym jest natomiast w przemyśle fotochemicznym, i stąd nie może znaleźć zastosowania przy suszeniu świeżo wylanych emulsji. Chcąc suszyć świeże emulsje, nienaświetlone, należy na promienniki założyć specjalny filtr, odcinający wszelkie promienie widzialne i całą aktywną część podczerwieni. Natomiast przy suszeniu filmów po procesie wywołania, a więc bez obawy o zaświetlenie emusji, poza znacznym skróceniem czasu suszenia w porównaniu z suszeniem przewiewowym, unikamy przykrych nieraz zniekształceń. By uniknąć jednak przegrzania, zaleca się stosowanie przedmuchu chłodnego powietrza.

Nadmienić wypada, że promienniki podczerwone krajowej produkcji z odbłyśnikiem, są do nabycia w handlu, w cenie 15,— zł za sztukę. Wyrabiane są o mocy 250 W, na napięcie 220 V. Przewidziana jest również produkcja promienników o mocy 500 W. Zbudowanie odpowiedniej suszarki nie wymaga wielu zabiegów, ani pieniędzy i może być wykonane w własnym zakresie, systemem gospodarskim.

Niepotrzeba też do tego żadnego drogiego czy trudno dostępnego materiału. Wysarczy po prostu dykta, i nieco wiadomości z dziedziny stolarki.

Interesujących się bliżej niniejszym zagadnieniem, odsyłam do broszury inż. M. Mazura p. t. „Suszenie podczerwienią w przemyśle chemicznym". Państwowe Wydawnictwa Techniczne, Warszawa 1951.

Z. W.



Podwyższona temperatura wywoływacza

Do ca 25 C, daje na papierach bromowych soczystą czerń w cieniach, co przy równoczesnej przyjemnej tonacji całego obrazu, stwarza miły efekt. Oczywiście należy zważać przy tym, by nie prześwietlić powiększenia, gdyż wówczas ton obrazu, jego czerń będzie nieprzyjemna.

Podobny efekt można osięgnąć stosując skoncentrowane roztwory wywoływacza.

Biały atrament:

Używany często do napisów w albumach fotograficznych biały atrament, można łatwo zestawić wg niżej podanych sposobów:

I. 50 g wodorotlenku cynkowego rozpuszcza się w 100 ccm amoniaku.

II. 50 g wodorotlenku cynkowego rozpuszcza się w wodorotlenku sodowym o stężeniu 10—50%.

III. 50 g chlorku cynkowego rozpuszcza się w 100 g amoniaku, lub w ługu sodowym o stężeniu 10—50%.

IV. Zamiast wodorotlenku cynkowego, można użyć w receptach I i II, połączeń magnezu.

Jak obliczyć wytrzymałość bezpieczników?

Przy fotografowaniu w atelier lub w domu, przy świetle lamp Nitraphot zastanawiamy się nieraz, ile tych lamp można włączyć w sieć elektryczną, bez obawy, że przepalą się bezpieczniki. Innymi słowy mówiąc: czy amperaż naszych bezpieczników wytrzyma włączenie kilku nitraphotek, mających zwykle po 500 watów.

Chcąc się co do tego upewnić, wystarczy zrobić małe obliczenie wg niżej podanego wzoru:

$$\text{natężenie prądu elektrycznego} = \frac{\text{ilość watów lampy (lamp)}}{\text{napięcie sieci (wolt)}}$$

Na przykład:

$$X = \frac{4 \text{ lampy à } 500 \text{ watów}}{220 \text{ V}} = \frac{2000}{220} = 9{,}009$$

A więc, przy bezpieczniku dziesięcio amperowym, możemy śmiało włączyć cztery nitraphotki. W praktyce, ilość lamp można podnieść nawet do pięciu, gdyż rzadko kiedy napięcie sieciowe wynosi 220 V, zwykle jest niższe.

Przechowywanie papierów fotograficznych płyt i filmów

Każdy materiał fotograficzny, negatywowy lub pozytywowy, wymaga pewnej troskliwej opieki, gdyż w przeciwnym razie nastąpi szybkie jego zestarzenie się. Toteż ważną jest rzeczą, aby materiał ten przechowywać w odpowiednich warunkach.

Ciemnia fotograficzna z zasady nie nadaje się jako magazyn płyt, błon, czy papierów fotograficznych. Bywa zwykle źle wietrzona, czasami nawet wilgotna, a zawsze prawie znajdują się w niej opary używanych kąpieli fotograficznych jak np. wywoływacza, utrwalacza itp., czasem też pewnych kwasów jak solnego, używanego do mycia misek itp. Na wszelkie teg orodzaju opary, emulsja fotograficzna jest bardzo czuła i pod ich wpływem, powstaje jej rozkład objawiający się zszarzeniem, występowaniem plam i innymi błędami.

Zdarza się też, — chociaż rzadko — że opary jakie wydzielają pewne laki (pokosty), farby, którymi świeżo pomalowano szafki lub półki w ciemni, — działają szkodliwie na emulsję. Zapobiec temu można przez posmarowanie wnętrza szafki 1%-wym roztworem nadmanganianu potasowego.

A więc, chcąc przedłużyć życie papierów, płyt i błon fotograficznych, przechowujemy je w pomieszczeniach raczej chłodnych, suchych, wymalowanych farbami klejowymi lub wapniowymi, w szafkach z drzewa o małej zawartości żywicy. Papiery, najlepiej przechowywać pod lekkim obciążeniem, aby zapobiec dopływowi powietrza i szkodliwych oparów.



Józef Witkowski, Poznań

Składnik niektórych wywoływaczy negatywowych, produkowany pod nazwą Kodalk, jest poprostu metaboranem sodowym, o wzorze chemicznym $NaBO_2$. O własnościach tego odczynnika, jego zastosowaniu w fotografii i sposobie wyrobu, dowie się Kolega niedługo w jednej z monografii chemikalii fotograficznych. Prosimy o odrobinę cierpliwości.

Fabian Kuczmański, Sieraków Wlkp.

Ma Kolega rację. Chcąc usunąć lekkie zadrapania filmu, by nie ukazały się na powiększeniu, możemy film lub kliszę posmarować od strony emulsji gliceryną, i dopiero wtedy włożyć do ramki powiększalnika. Gliceryna wypełni zadraśnięcia i tzw. „druty telegraficzne", staną się na pozytywie niewidoczne. Oczywiście należy pamiętać, by po skończonym powiększaniu, glicerynę usunąć, przez zwykłe płukanie w wodzie.

Błędem i pomieszaniem pojęć, jest nazwanie przez Kolegę gliceryny „tłuszczem, który nie jest tłuszczem". Zapewne syropowata konsynstencja gliceryny jest winna temu, że nazywa ją Kolega tłuszczem. Bo gliceryna jest alkoholem trójwartościowym, o słodkawym smaku. Z wodą i alkoholem miesza się w każdym stosunku, natomiast nie miesza się z eterem, benzyną, chloroformem. Zapewne zauważy Kolega zasadniczą różnicę, gdyż tłuszcze jak wiadomo nie mieszają się z wodą, natomiast łatwo rozpuszczają się w eterze, benzynie itd. Do właściwości gliceryny należy też jej znaczna hygroskopijność.

Dzięki niej, gliceryna łatwo wchłania wodę z powietrza, co daje się łatwo zauważyć, gdy np.

kroplę gliceryny umieścimy na papierze. Powstała plamka nie wysycha, a stale jest wilgotna.

Stanisław Poddębski, Jastrowie.

Podajemy Koledze kilka danych dotyczących pierwszego objektywu Petzvala. Otóż w rok po wynalezieniu przez Daguerrea fotografii, Petzval obliczył i zbudował bardzo jasny — jak na owe czasy — obiektyw, dający zdumiewające wyniki. Był poprostu cudem techniki optycznej. Składał się on z dwóch par soczewek umieszczonych w długim tubusie. Pomiędzy parami soczewek, pozostawiona była dość znaczna wolna przestrzeń. Ostrość, dla małego kąta obrazu była bardzo dobra.

Z powodu tych zalet, obiektyw ten jest nawet jeszcze dzisiaj używany. Jasność jego, wynosząca 1 : 3,4 jest zupełnie wystarczająca do zdjęć portretowych. Podobnie budowane są też pewne typy obiektywów w rzutnikach do przeźroczy.

Miron Mierzejewski, Łódź.

Nazwa „Dokumator" odnosi się do aparatu wyrobu C. Zeissa, służącego do wykonywania mikrofilmów z książek, czasopism itp. Aparat ten precyzyjnie i doskonale zbudowany, znajduje szerokie zastosowanie w Oddziałach i Komórkach Mikrofilmowych bibliotek, ośrodków dokumentacji naukowo-technicznej, instytutów naukowych itd. W Polsce, sprowadzono ostatnio cały szereg Dokumatorów i obecnie w każdym większym mieście, znajduje się ich co najmniej kilka sztuk. Nadmienić wypada, iż aparat ten jest dość duży, gdyż zajmuje powierzchnię kilku metrów kwadratowych, no i odpowiednio drogi. Zaopatrzony jest w obiektyw o nazwie „Dokumar", o sile światła 1 : 8. W przyszłości podamy szczegółowy opis tego aparatu.

A. Maksymiuk, Lublin 1.

Poniżej odpowiadamy na kolejne pytania Kolegi:

1) W obecnej chwili nie ma możliwości odsyłania do zakładów Zeissa obiektywów celem polerowania ich i pokrywania warstewką T. W Polsce prace te wykonują Państwowe Zakłady Przemysłu Optycznego z siedzibą w Warszawie, Nowy Świat 19. Tam też zasięgnie Kolega odpowiednich informacji.

2) Biotar o ogniskowej 4,25 cm uważany jest już za obiektyw szerokokątny gdyż satndartowym obiektywem dla formatu 24 x 36 mm jest 5 cm, a typowym szerokokątnym 3,5 i 2,8 cm — Obiektywy o krótszych ogniskowych posiadają obszerniejszą głębię ostrości co oczywiście znacznie ułatwia nastawienie ostrości, pozwalając nawet na niekorzystanie z odległościomierza.

3) Obiektywy tej samej marki i nazwy mają różną iloć soczewek, zależnie od siły światła. I tak np. Sonnar 1 : 1,5 zbudowany jest 7 soczewek, natomiast Sonnar 1 : 2 posiada tylko 6 soczewek. To samo dotyczy Xenon'a.

4) Nie radzimy zbierać się „domowym" sposobem do regulowania odległościomierza w Contaxie. Lepiej pracę tę polecić dobremu fachowcowi.

5) Odległość w zasadzie mierzy się od przedniej ścianki aparatu fotograficznego. W praktyce jednak, różnica kilku, a nawet kilkunastu centymetrów nie ma żadnego zncazenia, chyba, że fotografujemy z odległości np. 20—30 cm.

6) Samowyzwalacz w Contaxie można używać na wszystkie czasy, a więc również i na krótsze Informacja udzielona Koledze była więc błędna. Wszyscy z naszych Kolegów używają samowyzwalacz na wszystkie czasy i nigdy nie narzekli na niedociągnięcia.

Artykuły na temat obiektywów fotograficznych jak i wywoływaczy będących obecnie w handlu, postaramy się zamieścić w następnych numerach Świata Fotografii. Dziękujemy za słowa uznania i życzenia pomyślnej pracy dla nowego Kolegium Redakcyjnego. Prosimy o pamięć.

Prawnik - Fotografikom

MGR HENRYK KADEN

PRAWNIK — FOTOGRAFIKOM

Prawo autorskie — osobiste

Myśląc i mówiąc o prawie autorskim, mamy zazwyczaj na uwadze wszelkie uprawnienia przysługujące autorowi z racji stworzenia przez niego jakiegoś dzieła[1]). Tak szeroko pojęte prawo autorskie dzieli się w rzeczywistości na dwie zasadnicze części: na prawo majątkowe i prawo osobiste. W polskiej ustawie o prawie autorskim używa się terminu: „prawo autorskie" rozumiejąc przez nie przeważnie i przede wszystkim tylko prawo majątkowe, jakkolwiek w pewnych wypadkach używa się tego pojęcia dla wyrażenia całokształtu uprawnień przysługujących twórcy dzieła, a więc prawa majątkowego i prawa osobistego — razem wziętych. Czytając ustawę trzeba zawsze o tym pamiętać, gdyż w przeciwnym razie można łatwo dojść do niedokładnych, względnie zupełnie błędnych wniosków.

Dla uniknięcia nieporozumień i zapewnienia jasności wykładu będę wyrażał się ściśle jednoznacznie, tj. ogólnego terminu „prawo autorskie" będę używał tylko dla oznaczenia c a ł o ś c i uprawnień twórcy: majątkowych i osobistych, natomiast mówiąc o prawie majątkowym lub o prawie osobistym jako o samoistnej grupie

[1]) Patrz: Świat Fotografii, Nr 27. Artykuł „Prawnik — Fotografikom" — przypisek redakcji.

uprawnień — będę wyraźnie to akcentował.

O treści prawa autorskiego w ogólności mówi art. 12 ustawy o prawie autorskim: „Twórca rozporządza swym dziełem wyłącznie i pod każdym względem, w szczególności rozstrzyga, czy dzieło ma się ukazać, czy ma być odtworzone, rozpowszechnione i w jaki sposób. Ochrona praw osobistych służy każdemu twórcy bez względu na istnienie lub nieistnienie prawa autorskiego".

Przytoczona cytata zawiera treść odnoszącą się i do prawa autorskiego — majątkowego i do prawa autorskiego — osobistego, nazywanego także przez niektórych teoretyków prawem „osobowości". W niniejszym artykule zapoznamy się przede wszystkim z podstawowymi zasadami prawa autorskiego — osobistego.

Bardzo trafnie określa istotę tego prawa S. Ritterman[2]) gdy o uprawnieniach wypływających z tego prawa powiada, że: „chronią one ów respektowany przez społeczeństwo i ustawodawcę węzeł uczuciowy, jaki łączy twórcę z jego dziełem, przed wszelkimi bezzasadnymi atakami, któreby mogły uczucia twórcy dla jego dzieła zadrasnąć".

W art. 62 ustawy o pr. aut. zamieszczono przykłady naruszenia prawa autorskiego — osobistego. Wprawdzie przykłady te nie wyczerpują wszystkich możliwych wypadków pogwałcenia tego prawa, ale niewątpliwie są najtypowsze i wskazują na najtypowsze uprawnienia osobiste autora. Uprawnienia wynikające z prawa autorskiego — osobistego można podzielić na pewne grupy dla łatwiejszego scharakteryzowania ich.

1) — Prawo do autorstwa (ojcostwa) dzieła.

Twórca ma prawo żądać aby przy każdej reprodukcji utworu zaznaczono kto jest autorem dzieła, a zarazem ma prawo żądać by nikt nie przywłaszczał sobie jego autorstwa.

O ile to drugie uprawnienie (negatywne) jest dla wszystkich oczywiste, a jego naruszenie oceniane tak, jak ocenia się kradzież, o tyle to pierwsze uprawnienie (pozytywne) bywa w praktyce często bagatelizowane, a jego naruszenie przechodzi u publiczności bez większego echa. Dlatego trzeba wyraźnie podkreślić, że ten kto publikuje reprodukcję dzieła bez wskazania autora tego dzieła — dopuszcza się pogwałcenia prawa autorskiego — osobistego twórcy i to bez względu na istnienie lub nieistnienie prawa autorskiego — majątkowego do zreprodukowanego dzieła.

Twórca ma prawo żądać by dzieło na wystawie. (względnie reprodukcja dzieła w publikacji) — było zaopatrzone w oznaczenie autora w takiej formie, w jakiej on sam sobie życzy. Jeżeli autor ukrył się za pseudonimem, albo w ogóle wydaje dzieło anonimowo, wówczas nikt nie ma prawa ujawniać jego osoby. W takim wypadku ujawnienie twórcy stanowiło by także obrazę jego prawa autorskiego — osobistego.

2) — Prawo decydowania o publikacji dzieła.

Jedynie twórca ma prawo decydować czy dzieło ma zostać opublikowane (zreprodukowane) względnie wystawione na widok publiczny, w szczególności do twórcy należy decyzja co do sposobu (formy) opublikowania. Zgoda autora fotogramu na wystawienie dzieła np. na wystawie fotograficznej w miejscowości A nie może zastąpić oddzielnej zgody autora na publikację dzieła w innej formie np. przez dokonanie reprodukcji w celu rozpowszechnienia na pocztówkach.

Udzielenie zgody może być wyraźne lub dorozumiane. Nie jest np. potrzebne specjalne oświadczenie autora o udzieleniu zgody na wystawienie fotogramu na widok publiczny, jeżeli autor przesyła swą pracę do komitetu organizacyjnego wystawy. Sam fakt dokonania takiej wysyłki oznacza zgodę na wystawienie. O ile organizatorzy wystawy pragną fotogramy zreprodukować w jakiejś formie np. w katalogu winni uprzedzić o tym w warunkach zaproszenia do udziału w wystawie. Przesyłając swe prace autor wyraża tym samym swą zgodę na wszystkie z n a n e warunki uczestniczenia w wystawie.

Twórca ma prawo niezgodzić się by jego lub rozpowszechnione w formie reprodukcji czy jakiejkolwiek innej. Uprawnienie to, znane powszechnie pod francuskim mianem „droit de rester inédit", należy do najbardziej zasadniczych uprawnień twórcy wynikających z jego prawa autorskiego — osobistego, obok takich uprawnień jak prawo do autorstwa dzieła i prawo do integralności dzieła.

3) — Prawo do integralności (nietykalności) dzieła.

Uprawnienia twórcy dzieła wynikające z tego prawa polegają na tym, że bez zgody autora nie wolno nikomu czynić jakichkolwiek zmian w dziele. Tylko autor może pozwolić na przeprowadzenie zmian, a i wtedy wolno ich dokonać jedynie w granicach tego zezwolenia.

Reprodukcja dzieła winna być wierna. Niedopuszczalne jest więc np. reprodukowanie tylko wycinka fotogramu, zamiast jego całości — chyba, że autor na to wyraźnie się zgodził. Reprodukcja bowiem taka zmienia przede wszystkim kompozycję obrazu, a także zmienia jego treść, na którą składa się całość obrazu, a nie tylko jego wycinek. Podobnie rzecz się ma, gdy organizatorzy wystawy obcinają część fotogramu, co jest bezprawnym uszkodzeniem cudzej własności, to jeżeli nawet ograniczono się do zamieszczenia nietkniętego nożem fotogramu, ale

---

[2]) S. Ritterman: „Komentarz do ustawy o prawie autorskim". Kraków 1937 r. — przypisek autora.

na wystawie jego część zasłonięto np. ramą kartonu — to w ten sposób wystawiono dany fotofotogram w postaci zmienionej. Powyższe przykłady ilustrują istotne naruszenie prawa autorskiego — osobistego.

Równomierne zasłonięcie wąskich skrawków fotogramu przez tzw. okienko kartonowe nie stanowi naruszenia prawa, o ile ogranicza się do rzeczywistej potrzeby, koniecznej z punktu widzenia techniki oprawiania eksponatów. Obcięcie, pozostawionego przez autora, tzw. marginesu również nie stanowi naruszenia integralności dzieła, o ile także zostało podyktowane istotną potrzebą, a autor nie zamieścił wyraźnego zakazu usuwania marginesu.

Naruszenie integralności dzieła może mieć miejsce w różnych postaciach. Jeżeli np. oryginał fotogramu jest wykonany w technice czarnobiałej, a w reprodukcji wydawca samowolnie go zabarwił lub pokolorował. Albo gdy fotogram, stanowiący samoistną całość, został użyty do fotomontażu w którym np. wprawdzie zamieszczono go w całości, ale w połączeniu z innym lub innymi fotogramami stanowi już tylko część i n n e j kompozycji, wypaczającej charakter włączonego fotogramu itd. itd.

Z omawianym tu zagadnieniem naruszenia integralności łączy się także wypadek, gdy dzieło zostanie przez wydawcę r a ż ą c o nieodpowiednio wydane. Możemy uznać, że fakt taki zachodzi jeżeli np. reprodukcję fotogramu rozpowszechnia się w formie wyjątkowo niechlujnej, gdy więc techniczne błędy lub niedbalstwo wykonania samej reprodukcji (względnie druku) zniekształcają obraz oryginalny. Wprawdzie w takim wypadku zniekształcenie następuje niekoniecznie jako rezultat celowego działania, ale efekt końcowy prowadzi do tego samego wniosku: dzieło przedstawiono w formie zmienionej. Oczywiście tego rodzaju naruszenie integralności dzieła spotykamy wyłacznie przy r a ż ą c y c h błędach techniki reprodukcyjnej. Drobne usterki nie wchodzą w grę.

Czasem rażaco nieodpowiednie wydanie dzieła może powodować naruszenie jeszcze innego prawa autorskiego — osobistego o którym piszę dalej w punkcie 4-tym.

4) — Prawo do dobrej sławy i do godności dzieła.

Prawo uznaje interes autora w tym by jego utwór posiadał opinię u publiczności taka, na jaka zasługuie, dzięki posiadanej wartości artystycznej. Kto obniża wartość dzieła przez ś w i a d o m i e fałszywe przedstawienie faktów — ten gwałci prawo twórcy do dobrej sławy jego utworu.

Należy rzecz dobrze zrozumieć. Wszelka rzetelna krytyka jest dopuszczalna, oprócz takiej która świadomie zmierza do zniesławienia dzieła, posługując się fałszem. To zniesławienie nie polega na niepochlebnym dla danego utworu wyniku krytyki. Krytyk może wytknąć dziełu takie, czy inne wady i usterki, przy czym krytyk ten może się, zdaniem innych osób, mylić w swej ocenie, a jednak prawo autora do dobrej sławy dzieła może nie zostać naruszone. Ocena artystycznych wartości utworu jest relatywna i zależna od subjektywnych doznań krytyka, któremu wolno ujawniać swobodnie swe wrażenia, swą ostateczną opinię i upodobania. Chodzi jednak o to by krytyka nie była fałszywa w tym sensie, by nie sugerowała dziełu posiadania takich właściwości o których wie, że nie istnieją. Taki wypadek zachodzi gdy np. ktoś podaje, że dzieło jest plagiatem wiedząc, iż nim w rzeczywistości nie jest itd. itd.

Prawo autorskie — osobiste twórcy zostaje także pogwałcone, gdy ktoś o b r a ż a d z i e ł o w obecności twórcy, lub w nieobecności, ale w z a m i a r z e by obelga dotarła do uszu autora. Oto przykład: ktoś wyraża się o cudzym fotogramie, że jest kiczem, bohomazem, szmirą itp. Choćby w rzeczywistości obraz nie cieszył się zachwytem ogółu, nie wolno obrażać uczuć jakie żywi do dzieła jego twórca. Opiniowanie o dziełach sztuki winno odbywać się w granicach kulturalnej wymiany poglądów, a nie może posługiwać się obraźliwymi epitetami. Kto wykracza poza te granice, ten narusza prawo autora do godności dzieła.

Po przytoczeniu podstawowych (bynajmniej nie wszystkich!) uprawnień autora wynikających z jego prawa autorskiego — osobistego należy już obecnie wskazać na niektóre różnice, praktycznie bardzo ważne, które zachodzą między prawem autorskim — osobistym a prawem autorskim — majątkowym. Pozwoli to lepiej zrozumieć korzyści, jakie wynikają dla twórcy dzieła fotograficznego z tego właśnie faktu, że jego uprawnienia, te które wyżej omówiłem, wypływają z prawa osobistego a nie majątkowego.

Otóż przede wszystkim: podczas gdy powstanie prawa autorskiego — majątkowego na dziele fotograficznym uzależnione jest od spełnienia przez twórcę specjalnych warunków formalnych (zastrzeżenie praw autorskich), to powstanie prawa autorskiego — osobistego nie jest uzależnione od jakichkolwiek formalności a „rodzi" się to prawo automatycznie w miarę powstawania dzieła i chroni je od momentu u s t a l e n i a w jakiejś formie.

Dalej. Podczas gdy prawo autorskie majątkowe trwa w dziedzinie fotograficznej tylko przez 10 lat, to prawo autorskie — osobiste, gdy raz powstanie już nigdy nie wygasa. Okres 10-cio letni dotyczy w y ł ą c z n i e prawa majątkowego.

W tym miejscu muszę wtrącić wyjaśnienie. Prawo autorskie — osobiste nigdy z a s a d n i c z o nie wygasa, ale niektóre poszczególne uprawnienia z prawa tego wynikające mogą jednakże ulegać tzw. k o n s u m p c j i. Weźmy dla

przykładu prawo decydowania o publikacji dzieła. O ile autor korzysta z tego prawa tylko negatywnie, tj. w ten sposób, że aż do końca życia nie udzieli zgody na opublikowanie dzieła, to istotnie nikomu zasadniczo nie będzie wolno dzieła opublikować, ani wystawić bez zgody tzw. reprezentantów interesów osobistych autora (najbliższej rodziny). Jeżeli jednak autor chociaż raz zezwoli na publikację dzieła to sytuacja się zmienia. W takim wypadku po upływie okresu ochronnego wynikającego z prawa majątkowego (a jeżeli twórca fotogramu nie nabył na nim prawa majątkowego to oczywiście nie ma nikt potrzeby okresu tego odczekiwać) k a ż d y będzie już miał prawo dokonywania nowych wydań reprodukcji dzieła. Dlatego d o p i e r o po okresie wygaśnięcia każdy może dzieło takie publikować, a nie jeszcze p r z e d upływem tego okresu, ponieważ aż do momentu zakończenia czasu ochrony majątkowej — dzieło znajduje się właśnie nie tylko pod ochroną prawa osobistego ale i majątkowego, a nowe wydanie dzieła z pominięciem autora stanowiło by naruszenie przysługującego mu w okresie ochronnym autorskiego monopolu gospodarczej eksploatacji dzieła. Samo więc prawo osobiste twórcy nie zabrania już ponownej publikacji fotogramu, a to właśnie dlatego, że uważa się, iż autor skonsumował prawo nieopublikowania dzieła (droit de rester inédit) wyrażając zgodę na pierwszą publikację.

Także prawo do integralności dzieła może uledz względnej konsumpcji, o ile autor udzielił zgody na dokonanie zmiany w dziele. Ale w tym wypadku konsumpcja dotyczy jedynie osoby która uzyskała zezwolenie i tylko w zakresie, którego zezwolenie dotyczy. (Wszyscy pozostali, którzy zezwolenia nie uzyskali nie mogą żadnych własnych zmian przeprowadzać).

Nie wszystkie oczywiście uprawnienia wynikające z prawa autorskiego — osobistego ulegają konsumpcji. Nie ma np. mowy o konsumpcji prawa do autorstwa dzieła, albo prawa do dobrej sławy dzieła itp. itp. Zresztą możliwość tzw. „konsumpcji prawa" w niczem nie umniejsza z a s a d n i c z e j ochrony jaką zapewnia twórcy jego prawo autorskie — osobiste, bo przecież do owej konsumpcji dochodzi li tylko w zależności od woli samego autora.

Ochrona jaką daje twórcy jego prawo autorskie — osobiste jest dwojaka: cywilna i karna.

Ochrona cywilna polega na tym, że autor ma prawo wytoczyć w sądzie tzw. powództwo cywilne przeciwko każdemu, kto w jakikolwiek sposób narusza jakiekolwiek z jego uprawnień. Autor może więc żądać zaniechania czynów krzywdzących (np. wycofania z handlu reprodukcji w której dzieło zostało zniekształcone, albo wycofania reprodukcji na której nie podano prawdziwego autora itd.), publicznego odwołana względnie przeproszenia (np. sprostowania nazwiska błędnie wydrukowanego itd.) jednym słowem autor może dochodzić zadośćuczynienia doznanym krzywdom osobistym.

Twórca może także dochodzić od osoby, która r o z m y ś l n i e naruszyła prawa autorskie — osobiste przyznania tzw. pokutnego, to znaczy odpowiedniej kwoty, której wysokość ustala sąd wg swego uznania, tytułem rekompensaty za doznane przez autora cierpienia moralne. Na podstawie prawa autorskiego — osobistego nie można jednak występować np. o zapłacenie honorarium autorskiego itp. należności przysługujących tylko z mocy prawa autorskiego — majątkowego.

Ochrona karna polega na tym, że jeżeli czyn wkraczający w prawa osobiste twórcy został popełniony u m y ś l n i e to autor ma prawo, niezależnie od procesu cywilnego, wytoczyć winnemu proces karny. Wobec zamieszczenia, przy innej okazji, dokładniejszych wyjaśnień co do odpowiedzialności karnej (w numerze 26 Świata Fotografii), nie będę tutaj sprawy tej szerzej omawiał.

Prawo autorskie — osobiste chroni wszystkich autorów tworzących dzieła we wszelkich dziedzinach sztuki, ale szczególnie doniosłe znaczenie przedstawia dla fotografików. Wiemy przecież, że fotografik musi zachować odpowiednie formalności aby na jego dziele powstało prawo autorskie — majątkowe. A jeszcze lepiej wiemy jak to w praktyce wygląda: tylko stosunkowa znikoma ilość fotografików zamieszcza na swych dziełach, względnie ich reprodukcjach, przepisowe klauzule o zastrzeżeniu praw autorskich. Jedynie więc znikoma ilość fotografików nabywa na swoich fotogramach prawo autorskie — majątkowe. Poza tym — nawet te fotogramy na których powstało prawo majątkowe korzystają z jego ochrony tylko przez krótki 10-cio letni okres, po którego upływie pozostają pod ochroną już jedynie prawa autorskiego — osobistego.

W tych warunkach właśnie fotograficy winni we własnym dobrze rozumianym interesie, znać najlepiej te uprawnienia, które im przysługują z mocy prawa autorskiego osobistego.

Jeżeli jesteśmy na tyle bezinteresowni, że pracujemy głównie dla własnej satysfakcji, a naszą zasadniczą nagrodą jest świadomość tworzenia piękna — to strzeżmy przynajmniej surowo godności naszych dzieł i uczmy wszystkich je szanować. Prawo autorskie — osobiste służy dla tego właśnie celu.

Oto przyczyna dla której omówiłem przede wszystkim prawo osobiste. Dotychczas już wielokrotnie wyjaśniałem także niektóre zagadnienia z prawa majątkowego ponieważ nie można poszczególnych problemów sztucznie odizolować od innych, gdy zazębiają się ze sobą. Dokładniejsze i bardziej systematyczne omówienie prawa autorskiego — majątkowego odkładam do innego artykułu.

KĄCIK 35 mm

ROZMYŚLANIA TRZYDZIESTOPIĘCIOMILIMETROWE

Dzisiejsze „rozmyślania" wydadzą się może niepotrzebnym ględzeniem i narzekaniem. „Ciągle od nas czegoś chcesz, ciągle ci się coś nie podoba, zawsze coś źle zrobiliśmy, to wywoływanie pozostawia coś do życzenia, to przesłona źle nastawiona...." itd., itd., jakbym już słyszał głosy Czytelników.

A ja właśnie dzisiaj chcę trochę ponarzekać, trochę Was złajać, no i przy tym czegoś nauczyć, gdyż sam przechodziłem również wszystkie „„„choroby dziecinne" początkującego i zaawansowanego.

Jeśli dzisiaj mam pewien zasób doświadczeń — zdobyty kosztem niejednego rozczarowania — i wiedzy, nabytej cierpliwym przedzieraniem się przez gąszcze podręcznikowe, to doświadczeniami tymi mogę się podzielić z Czytelnikami. Oszczędzi to Wam choć trochę przykrości i rozczarowań, tym bardziej, że — jak już pisałem w jednym z poprzednich numerów — od pracującego na taśmie 35-ciomilimetrowej wymaga się o wiele więcej umiejętności, niż od fotografa „większego formatu".

Tylko przy bardzo starannej i precyzyjnej pracy wyniki osiągane kamerami miniaturowymi są równe, lub lepsze, od zdjęć na materiale średniego lub dużego wymiaru.

Do gawędziarskiej nieco formy „rozmyślań" skłania mnie też potrosze fakt, że to ostatnie strony numeru, blisko „kącika humoru" i „sprostowań", a Czytelnicy przebrnęli już przez poważne i serio pisane artykuły wstępne.

Ale „ad rem" — do rzeczy.

Całkowite opanowanie fotografii, jako jednej ze sztuk plastycznych wymaga oprócz wyrobionego, zdolnego „oka", znajomości kompozycji i poczucia estetyki — całkowitego również poznania rzemieślniczej strony fotografii, a więc techniki. Tak samo dzieje się zresztą w innych dziedzinach sztuk plastycznych. Nie pomogą np. malarzowi największe nawet wrodzone zdolności, jeśli nie opanuje rysunku perspektywy, sztuki doboru i mieszania barw itd., a najgenialniejszy pianista musi — zanim zabierze się do Chopina — najpierw uczciwie i biegle grać . . . gamy.

Konieczność opanowania rzemiosła dotyczy w jeszcze wyższym stopniu fotografii. Najpiękniej skomponowane i oświetlone zdjęcie, o zachwycającym temacie, a źle naświetlone, a co gorsza, nieprawidłowo wywołane, może iść prosto . . tylko do kosza. I to zarówno negatyw, jak i pozytyw. Z tą maleńką różnicą, że sknocony pozytyw możemy zrobić powtórnie, narażając się tylko na stratę czasu i pieniędzy (papier też kosztuje), a źle wywołany negatyw jest już bezpowrotnie stracony. Odbielenie i powtórne wywoływanie powoduje silne pogrubienie ziarna, plamy, a w ogóle jest niepewne i niebezpieczne — szczególnie przy naszych maleńkich negatywach.

Prócz nienagannej techniki zdjęć i laboratoryjnej, potrzebne jest jeszcze odpowiednie narzędzie. Tu fotograf — zwłaszcza małoformatowy — jest bardziej uzależniony od dobroci użytych narzędzi, niż np. rzeźbiarz, czy malarz.

Malarz tworzy swój obraz od razu, fotograf musi pokonać trudności negatywu na miejscu — w czasie wykonywania zdjęcia — (odpowiednia kamera, film, filtr, naświetlenie) a później — już w ciszy laboratoryjnej — wywołać swój negatyw i zwartościować go w pozytywie. Mówię oczywiście stale tylko o samej technicznej stronie wykonawstwa, gdyż „dobroć użytych narzędzi" ma tylko mały wpływ na stronę artystyczną zdjęcia.

Oczywiście dobra kamera niepomiernie ułatwia dokonywanie zdjęć, ale na nic nawet najlepsze narzędzie w rękach złego fotografa — kiepskiego technika i takiegoż artysty.

Nawiasem mówiąc — to niestety bardzo często spotykamy najpiękniejsze kamery u ludzi, nie mających pojęcia o możliwościach fotografii i — co gorsza — którzy nigdy nie wyjdą poza „pamiątkowe" pstrykanie i niczego się już nie nauczą. Niedawno byłem u pewnego cenionego muzyka. Sięgnął do szafy, wyjął pudełko, starannie owinięte flanelą. Po rozpakowaniu, oczom moim ukazała się fabrycznie nowa, wspaniała „Exakta" z Biotarem.

Zazdrość mnie wzięła: — Oho — powiadam — nie wiedziałem, że fotografujesz, skąd masz ten aparat? „—" Jeszcze fotografować nie umiem, ale mnie się to podoba, pewnie się nauczę. A ten aparat stał na wystawie w „Pedecie" — więc kupiłem ". — „Hm — jak będziesz go trzymał w szafie w dwóch pudełkach i trzech flanelach, to nie prędko nauczysz się fotografowania". — „Właściwie to ja na to mam trochę mało czasu!"

Wracając do rzeczy, to — jeśli mówię o „dobrym narzędziu" — nie zamierzam bronić rozpowszechnionego mniemania, iż tylko kosztowną kamerą „z szykanami" można robić dobre zdjęcia.

Nawet najprostsza kamera może dać — i daje — doskonałe wyniki, ale jest chyba rzeczą bezsporną, że kamera wszechstronnie wyposażona i zautomatyzowana niepomiernie ułatwia stronę techniczną zdjęcia.

Pozwala skupić więcej uwagi na kompozycji, oświetleniu, czy też wyborze najodpowiedniejszego momentu (szczególnie przy zdjęciach

sportowych, reporterskich itp.). Większość kamer małoformatowych znajdujących się na rynku spełnia zresztą te wymagania.

Poza tym, mówiąc o „dobroci użytych narzędzi" nie uważam bynajmniej, by dobra była tylko najdroższa i skomplikowana aparatura. Trudno przecie oczekiwać dobrych wyników, gdy obiektywy są porysowane, mieszki dziurawe, czołówka przyjmuje wszelkie pozycje w stosunku do filmu, tylko nie równoległą itp. mankamenty.

To samo dotyczy — rzecz chyba jasna — nie tylko kamery do zdjęć, ale i całej naszej aparatury, a przede wszystkim wyposażenia ciemni.

Większość amatorów (zawodowców także) kładzie jednakże zbyt wielki nacisk na dobór możliwie najlepszej i najwszechstronniejszej kamery ze wszystkimi szykanami a zaniedbuje mocno sprawę należytego wyposażenia ciemni.

Nie wolno jednak zapominać, że powiększalnik, jest równie ważnym narzędziem pracy jak kamera i że od jego dobroci zależy w zupełności, czy z nienagannych negatywów otrzymamy równie nienaganne powiększenia, nadające się do wysłania na wystawę. Cóż z tego, że mamy ostre, harmonijne i dobrze wyrobione w światłach i cieniach negatywy, jeśli dzięki kiepskiemu powiększalnikowi otrzymamy fotogramy nieostre (obiektyw), płaskie i zadymione (światło wydostaje się szparami lub źle skonstruowanym odpowietrzeniem) albo też ciemniejsze pośrodku (zły kondensor lub źle umieszczona żarówka).

Lepiej więc posiadać prostszą i tańszą — ale dobrą — kamerę, oraz równie dobry rzutnik, niźli rozczarowywać się stale przy powiększaniu dobrych zupełnie „na oko" (i lupę) negatywów, mając świetną kamerę, a kiepski powiększalnik.

Ile to już razy widziałem nadsyłane na wystawy powiększenia autorów, o których wiem, jakie mają „armaty" (gdyż lubią paradować z otwartym „pogotowiem" po ulicach); powiększenia te wyraźnie zdradzały wszystkie, liczne wady powiększalników (najczęściej nierówne oświetlenie pola — pośrodku ciemniejsze) i musiały być „odwalane", jako naganne technicznie.

Oczywiście, powiększalnik też nie musi być zaraz automatem zajmującym połowę ciemni, ani skomplikowaną maszynerią z setkami śrubek i kółek regulacyjnych — może być nawet własnej konstrukcji, byle był stateczny (zazwyczaj rzutniki mają zbyt cienkie kolumny, powodujące drgania całego aparatu przy dużych powiększeniach), dawał równomierne światło na całym formacie negatywu, nie przepuszczał szkodliwego światła na zewnątrz i był łatwy w obsłudze.

Nie obojętnym jest również miejsce i warunki pracy ciemnicowej. Ciasna, duszna, nieprzewietrzana ciemnia, źle oświetlona, wadliwie rozmieszczone aparaty i przybory, szybko zmęczą „laboranta" i zniechęcą go do dalszej pracy. Ale o tych sprawach już w następnym kąciku.

Mgr Marian Kornicki

KĄCIK 16 mm

JESZCZE SZKOŁA PODSTAWOWA

W poprzednim numerze „Świata Fotografii" podaliśmy parę pierwszych „żelaznych reguł", jakie obowiązują każdego amatora filmowca, a ściśle mówiąc każdego obsługującego kamerę filmową, niezależnie od tego, czy jest początkującym, zaawansowanym, czy nawet zawodowym operatorem.

Przypomnę jeszcze raz te zasady pokrótce — pierwsza to zwrócenie bacznej uwagi na terkot pracującej kamery, druga, to spokojne i pionowe trzymanie kamery.

W dzisiejszym kąciku podam parę dalszych takich reguł, o których trzeba — niestety — stale pamiętać, i od ich wykonania równoczesnego zaprząc wszystkie niemal zmysły, doliczając do tego patrzenie przez celownik i komponowanie obrazu! Piszę „niestety", ponieważ wiele podręczników i prospektów znanych firm uważa sztukę filmowania za rzecz zupełnie prostą i nieskomplikowaną, a obsługę aparatu filmowego za prostszą od zwykłego fotografowania. Znanym na całym świecie stał się slogan Kodaka: „naciśnij na czerwony guzik, a reszta należy do fabryki" — prowadzący do zupełnej bezmyślności w pracy amatora; a w jakimś prospekcie Siemensa czytałem niedawno, że filmowanie jest rzeczą najłatwiejszą w świecie — wystarczy tylko „gehen, sehen, drehen", a więc „iść, widzieć, kręcić".

Niewątpliwie tak jest istotnie — trzeba iść na poszukiwanie motywów, gdyż same nie wejdą pod obiektyw. Nie wystarczy też patrzeć na nie, trzeba je rzeczywiście widzieć, zobaczyć i przeżyć, a wtedy można spokojnie „kręcić". Ale nie bez wiedzy jak to się robi. Wiedzy technicznej i artystycznej. Za to żaden z tych trzech elementów powstania dobrego filmu nie jest bynajmniej łatwy.

Toteż gdy tylko wyjmujemy kamerę z futerału, musimy skoncentrować i skupić uwagę do najwyższego stopnia, zaprząc do roboty wzrok, słuch, dotyk i ten zmysł, jakiego nie wymieniają podręczniki anatomii, a który kierowcy, lotnicy i rzeźbiarze nazywają „czuciem". Prócz tego filmowanie wymaga jeszcze myślenia i ... liczenia.

Zapewne niejeden z Czytelników pomyśli sobie w tym miejscu: no, no ... i to ma być dopiero szkoła podstawowa, co to będzie w średniej, a jakie wymagania postawią mi w wyższej? Pewnie głowa i ręce nie wystarczą do obsługi aparatu, trzeba będzie i nogami... Teraz znów

każą mi liczyć... Może głośno, tak jak w szkole? Znane jest przysłowie, że czym skorupka za młodu nasiąknie, tym na starość trci. Wiadomo też, że w szkole podstawowej nabywamy zasadniczych wiadomości. Dlatego też — choć to nie łatwo — lepiej od samego początku przyzwyczaić się do kilku owych „żelaznych reguł". Po pewnym czasie „wejdą w krew" i przestrzeganie ich stanie się zupełnie automatyczne. Wtedy uwolnieni od troski ciągłego nawracania do spraw czysto technicznych, więcej uwagi będziemy mogli poświęcić zagadnieniom artystycznym.

Obecnie omówimy trzecią zasadę czysto techniczną: liczenie. Każdy filmowiec w początkach swej kariery filmowej cierpi na obawę niepotrzebnego marnowania filmu. Ta obawa przed zbyt długimi scenami, prowadzi oczywiście do przesady i do scen zbyt krótkich, zatracających przez to działanie na widza. Widz nie obejrzał wszystkich szczegółów, nie zrozumiał jeszcze o co chodzi, a tymczasem ekran zajęła następna scena, znowu widz nie zdążył rozeznać się w niej, kiedy pojawia się nowy obraz i tak dalej. W rezultacie film męczy i nuży, a widzowie nie bardzo wiedzą, o co autorowi chodziło i jaka była w końcu treść filmu.

To też, by uniknąć scen zbyt krótkich, będziemy poprostu liczyć. Liczyć upływające sekundy. Niech nasze pierwsze sceny trwają co najmniej pięć sekund. A zatem liczymy, ilekroć tylko przykładamy kamerę do oka i naciskamy na guzik spustowy: dwa-dzieścia-jeden, dwa-dzieścia-dwa, aż do dwa-dzieścia-pięć. Teraz puszczamy guzik spustowy. Tej reguły należy surowo przestrzegać. Przynajmniej narazie. Później, gdy będziemy kręcić wedle scenariusza, poszczególne sceny wydłużamy lub skracamy (albowiem uczciwie napisany scenariusz przewiduje bardzo dokładnie długość trwania każdej sceny w metrach taśmy).

Upływające sekundy pozwalają nam na zorientowanie się ile metrów taśmy przeszło już przez aparat (wykaże nam to również licznik), gdyż wiemy, że w ciągu sekundy przed obiektywem przebiegnie 12 cm taśmy (film 16 mm i 9,5 mm, przy szybkości 16 klatek na sekundę, przy filmie 8 mm dwa razy mniej).

To liczenie sekund musi się stać zupełnie automatycznym, być czymś tak samo przez się zrozumiałym, że zaczynamy liczyć, gdy tylko usłyszymy gdziekolwiek terkot kamery! Przy tym nie powinno odrywać uwagi od innych czynności, jakie przy prawidłowym filmowaniu musimy równocześnie wykonywać — a o których mówiliśmy poprzednio (spokojne trzymanie, powolne poruszanie kamerą, poziomy horyzont, a nade wszystko wysłuchiwanie prawidłowej pracy kamery).

W niektórych aparatach, znajdujących się na rynku, wmontowano urządzenia, ułatwiające obliczanie długości scen w sekundach. Np. pewne modele kamer Kodaka (przede wszystkim 8-milimetrowe) zaopatrzono w tzw. puls, którym są regularne, w odstępach sekundowych, uderzenia guzika spustowego, odczuwane wyraźnie przez rękę filmującego. W ten sposób kamera sama przypomina o obliczaniu sekundo-metrów filmu!

Dla pełniejszego obrazu sprawności, jaką musi posiadać operator podam czynności, jakie trzeba jeszcze wykonać równocześnie przy najprostszych choćby i najpowszechniejszych zdjęciach trickowych. I tak do wymienionych uprzednio czynności obsługiwania celownika i kompozycji obrazu, obserwacji działania i pozycji kamery, oraz liczenia sekund, dochodzi obsługa ruchomych masek, zamykającej się całkowicie przesłony (przenikania) lub skali odległości przy zdjęciach tśrawelingowych (zbliżanie lub oddalanie się kamery od przedmiotu filmowanego).

Dodajmy tu jeszcze, że zwykła normalna obsługa samego celownika, — o ile nie jest lustrzany (np. Arriflex) — zawiera sporo kłopotów: ustalenie wycinka obrazu, dopasowanie celownika do użytego obiektywu, uwzględnienie paralaksy, zgranie skali przesłon ze skalą światłmoierza (w aparatach posiadajcych sprzężony światłomierz), obserwacja wskaźnika naciągu sprężyny i wskaźnika końca taśmy — to wszystko bowiem jest widoczne w polu celownika!

Na szczęście jednakże większość kamer amatorskich wszystkich tych urządzeń naraz nie posiada, niektóre czynności ułatwił konstruktor (samoczynne wyrownanie paralaksy, lub automatyczna zmiana celownika przy zmianie obiektywu itp.), a zdjęcia trickowe robi się na ogół rzadko.

Nie uwalnia to nas jednakże od przestrzegania przytoczonych „żelaznych reguł postępowania", dokładnego poznania kamery i sposobu jej użycia, tak, abyśmy mogli każdy chwyt i każdą czynność wykonać nawet po ciemku i zupełnie automatycznie.

Jeśli piszę dość szeroko o trudnościach, jakie trzeba pokonać już z samego początku kariery operatora filmowego, to bynajmniej nie dla nastraszenia amatorów, czy też ich zniechęcenia.

Dobry film amatorski, jakkolwiek ma nieco inne zadania i cele, niż zawodowy, jest dziełem sztuki, wymagającej całkowitego opanowania także strony technicznej, czysto rzemieślniczej.

Lepiej nauczyć się od razu prawidłowo, niż „przeuczać" się później, zwłaszcza, że pozbycie się błędów, które już weszły w przyzwyczajenie, jest bardzo trudne. Zazwyczaj też w gorącym momencie zapomina się o wszystkim, a tylko stare błędy zostają i wyłażą na wierzch.

To też nie przerażajcie się amatorzy, wysokimi stopniami wtajemniczenia, wymaganymi niemal zaraz po wzięciu kamery flmowej do ręki, gdyż filmowanie — tak jak i fotografia, muzyka lub malarstwo — jest prawdziwą przyjemnością. Ale cóż wart muzyk nie znający dobrze

swego instrumentu i techniki gry na nim? Albo malarz, nie uznający rysunku i perspektywy?

Różnica niewielka, czy bolą uszy przy słuchaniu kiepskiej muzyki, czy oczy przy oglądaniu kiepskich obrazów lub filmów.

Tymczasem zresztą zakończył się rejestr reguł, o których trzeba pamiętać i wykonywać je równocześnie. Dalsze reguły postępowania są już bardzo podobne do zasad zwykłego fotografowania i na ogół dobrze znane, jakkolwiek i tu grzechów popełnia się wiele.

Weźmy na początek problem należytego nastawiania odległości i dozowania czasu naświetlania. Te dwie rzeczy spędzały sen z powiek amatorom chyba jeszcze za czasów Daguerra, a i dziś większość zdjęć znajdujących smutny koniec w koszu, ma jako przyczynę niepowodzenia nieostrość lub złe naświetlenie albo jedno i drugie! Abstrahuję oczywiście od wad posiadanej aparatury lub materiału zleżałego, albo nieodpowiednio przechowanego. Większość kamer znajdujących się dziś w rękach amatorów, to aparaty używane. Niewiele więc zdziałamy jeśli obiektyw jest porysowany, przestawiony w stosunku do skali odległości, lub osi optycznej (nie jest zjustowany, jak mówią optycy). Trudno też należycie naświetlić film, gdy nastawialne sektory migawki zacinają się, a osłabiona sprężyna nie przeciąga filmu z jednakową szybkością. Często winę tu ponosi rozregulowany lub zużyty regulator szybkości. Wiele niepowodzeń przypisać także trzeba używaniu materiału fotograficznego, który źle przechowywano, lub kupiono „okazyjnie", nie znając marki, rodzaju, czułości, i — co najważniejsze — wieku filmu. Żadnemu materiałowi fotograficznemu nie wyszło też na dobre „współżycie" na jednej półce w szafie z butelką kwasu solnego, czy innymi chemikaliami.

Jeżeli jednak aparat i film nie budzą zastrzeżeń co do swej dobroci, możemy przystąpić do pierwszych zdjęć. Zakładamy więc film do kamery, zamykamy wieczko i ... wyglądamy przez okno. Aby się przekonać, czy świeci słońce! Jeśli słońca nie ma, odłóżmy zdjęcia na później, ponieważ gotowy film „bezsłoneczny" na pewno nie będzie się nam podobał na ekranie. Nie oznacza to bynajmniej, że zdjęć przy chmurnej pogodzie nie można robić. Czasem zachodzi konieczność i możemy nawet drogą doboru odpowiedniego materiału światłoczułego spowodować znośny wygląd takiego filmu. Zawsze jednak zdjęcia bezsłoneczne mają ponury, ciężki nastrój. Unikajmy więc dni pochmurnych, chyba że nasz scenariusz wymaga takich zdjęć w pewnych rzadkich wypadkach. Szczególnie zdjęcia śniegowe są wyjątkowo nieprzyjemne, jeśli zrobiono je bez słońca.

A więc świeci słońce i mamy naładowaną kamerę. Idziemy do ogródka, lub na jakąś łączkę, ustawiamy parę przyjaciół lub członków rodziny i każemy im swobodnie rozmawiać. A przede wszystkim zabraniamy im surowo (!) patrzenia w obiektyw! Teraz patrzymy przez celownik z odległości paru metrów i ustalamy wycinek, jaki chcielibyśmy widzieć na ekranie.

Teraz odejmujemy kamerę od oka i starannie oceniamy odległość od przedmiotu zdjęcia. Czynność ta ogranicza się do oszacowania, jeśli odległość wynosi więcej, niż około 4 metry, natomiast jeśli nasz główny przedmiot zdjęcia jest bliższy, musimy dokonać pomiaru.

Najprościej zmierzymy odległość zwykłą miarą metalową zwijaną lub składaną drewnianą — tak, jak to robi się najczęściej w filmie zawodowym. Możemy również dokonać pomiaru osobnym dalomierzem, używanym do celów fotograficznych zwykłych, lub posłużyć się dalomierzem Leiki, Contaxa, Retiny czy Dolliny, jeśli mamy ją do dyspozycji. Również lustrzanka (Rolleiflex, Exakta czy Praktica) posłuży doskonale do tego celu. Zazwyczaj filmujący mają przy sobie któryś z tych aparatów, dla dokonywania zdjęć sytuacyjnych (fotosy). Pamiętać przy tym należy, że w filmie odległość mierzymy od obiektywu, a nie od tylnej ściany kamery, jak to się dzieje np. przy Leice. Ma do oczywiście ogromne znaczenie przy znacznych zbliżeniach, lub przy słabym oświetleniu, a więc przy pracy pełnym otworem obiektywu.

Bardzo ułatwione zadanie mają posiadacze kamer z tzw. nastawieniem „fix fokus", względnie z nastawianiem obiektywu tylko na dwa zakresy, tj. blisko (0,5—2 m) i daleko (od 2 m do nieskończoności). Oprawa „fix fokus" nie wymaga zupełnie nastawiania odległości, dając stałą ostrość od około 2 m do nieskończoności. Zdjęcia z mniejszych odległości można wtedy wykonywać tylko przy pomocy soczewek nasadkowych.

Obiektywy o dużej jasności (od f/2 do f/1,4) mają bardzo małą głębię ostrości przy pełnym otworze, to też wymagają bardzo starannego nastawiania ostrości na skali metrowej. Skala ta zazwyczaj obejmuje zakres od 0,5 m do nieskończoności i jest połączona ze skalą głębi ostrości.

Równie ułatwione zadanie mają szczęśliwi posiadacze kamer z wbudowanym i sprzężonym dalomierzem (Movikon 16, Siemens C II) lub urządzeniem lustrzanym (Arriflex 16, Paillard, Kodak Cine Special). W tym wypadku nastawienia ostrości dokonujemy wprost na matówce, lub obracając oprawę obiektywu dopóty, dopóki oba widoczne w dalomierzu osobne obrazy nie zleją się w jeden.

Jeśli nie mamy dalomierza, nie wstydźmy się odmierzenia odległości miarą, choćby krawiecką, przecież tak robią nawet w filmie zawodowym! A za to jaka przyjemność oglądać ostre obrazy na ekranie, a jaka przykrość wyrzucić na śmietnik doskonały poza tym, ale nieostry film.

Mgr M. Kornicki

Od Redakcji

Od pewnego czasu spotykają Redakcję zarzuty „kumoterstwa", ponieważ na stronach ilustracyjnych zamieszczane są zdjęcia przeważnie autorów poznańskich. Byłby to zarzut słuszny, gdyby Redakcja nie spotykała się z biernym oporem innych autorów!

Otóż kilkakrotnie zwracaliśmy się imiennie do różnych fotografików o nadsyłanie swych prac w formacie 13 x 18 cm, odpowiadających wymogom reprodukcyjnym. Na ostatni apel otrzymaliśmy zaledwie 2 (dwa!) zdjęcia, które — rzecz jasna — zaraz zostały zreprodukowane w numerze 26-tym. No i znów pozostaliśmy bez zdjęć.....

Prosimy więc nie tylko o krytykę — a również o zdjęcia i to możliwie niezwłocznie po otrzymaniu zaproszenia z Redakcji-

Redakcja

Errata

W numerze 28-ym, do artykułu inż. Eugeniusza Szmidtgala zakradło się bardzo przykre zniekształcenie treści. Mianowicie wiersz 10-ty lewej kolumny na str. 9-tej zamiast tekstu „z kolei składa się z techniki budowy obrazu, zwanej właśnie kompozycją, techniki zarysu, która w..." zawiera tylko słowa „z kolei składa się z techniki zarysu, która w...". W ten sposób w rozdziale 2 nie figuruje kompozycja wśród czynników podpadających pod obiektywne kryteria, a to pozostaje w daleko idącej sprzeczności z całą treścią artykułu i intencjami autora.

Poza tym na stronie 10, kolumna lewa, wiersz 13; między wyrazami „była" i „przed" opuszczono wyraz „obawa".

Ogłoszenia

DO SPRZEDANIA Zeissa Sonnar 135 mm F/4 (od Contaxa) dostosowany fabrycznie do Leiki i sprzężony z jej dalomierzem, chromowany do sprzedania. Wiadomość w Redakcji.

Humor

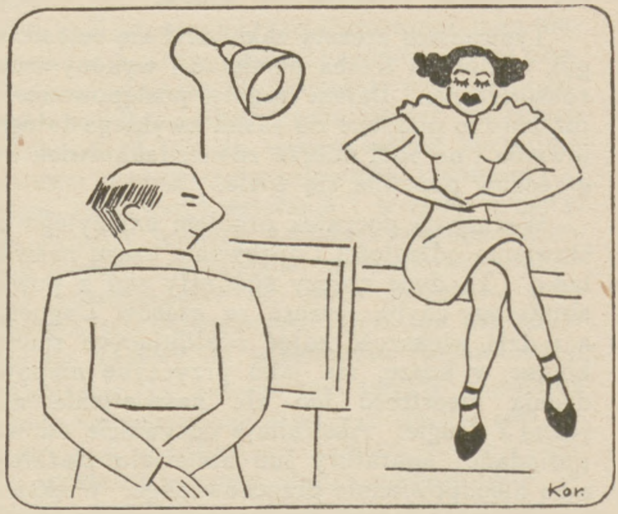
Teatrzyk Rozmaitości „Świata"

ma zaszczyt

przedstawić film arcykrótkometrażowy p. t.

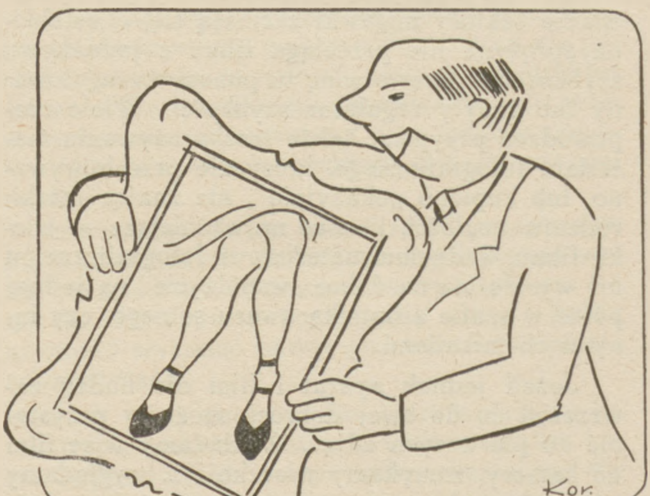
„NIE ZROZUMIAŁ"

Scenariusz: Komar
Kamera: Kor
Udźwiękowienie: Światobrzdęk
Gong — Światło gaśnie



obraz I

— Chciałabym zdjęcie, takie do połowy.........



Obraz II i ostatni

— Proszę bardzo! —

WYDAWCA: Polskie Towarzystwo Fotograficzne, Oddział w Poznaniu. — REDAGUJE KOLEGIUM. REDAKTOR TECHN.: mgr Zygmunt Obrąpalski. — ADMINISTR.: Zbigniew Dorożalski, Poznań, Polna 27 m. 5. Wszelkie prawa przedruku zastrzeżone. — Redakcja nie zwraca nadesł. rękopisów i zastrzega zmiany w tekście. Nadesłane artykuły honoruje się od wiersza. — Konto PKO V-1188/113 i NBP V O/M 410-113-20. — Cena ogłoszeń: cała str. 300 zł; ½ str. 180 zł; ¼ str. 105 zł. Cena ogłoszeń w komunikatach za wiersz 60 groszy — (wiersze rozpoczęte liczą się jako pełne).

Pozn. Zakł. Graf. 2 — Zam. 1200/52 — K 3-10731 — Nakład 1300 — Pod. do druku 6. 8. 52 Druk ukończ. 10. 8. 52

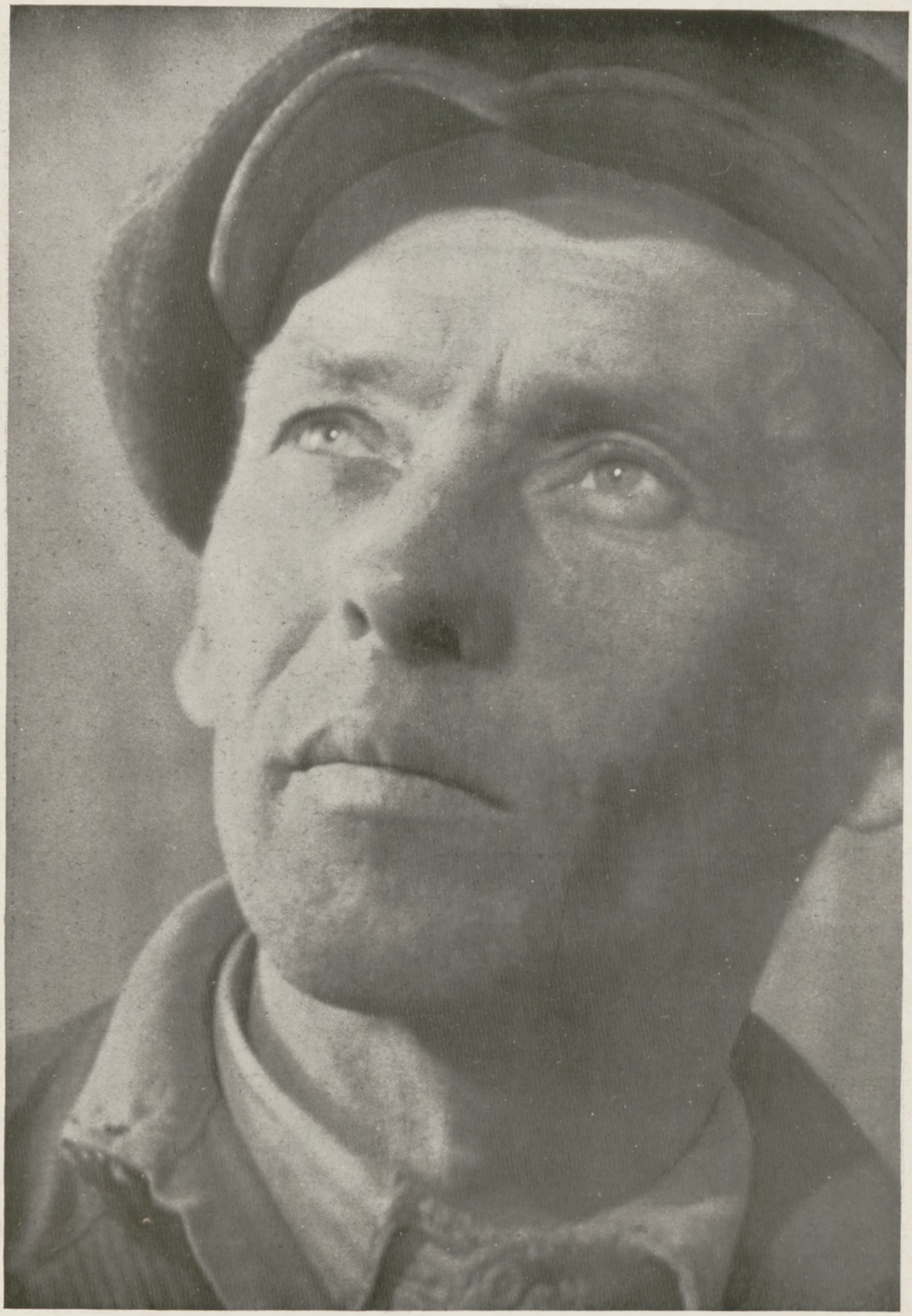
Papier druk. sat. kl. V A1/60g

ADRES REDAKCJI: POZNAŃ, UL. SOŁACKA 13, m. 1. — TEL. 526-71



Morskie Oko
brom

Kazimierz Sokalski
Anin



Portret robotnika
brom

Adam Drozdowski
Kraków



Z wystawy „Filharmonia Poznańska"
Jan Sebastian Bach

Maksymilian Myszkowski
Poznań



Panorama Torunia
brom

Jan Fidler
Toruń